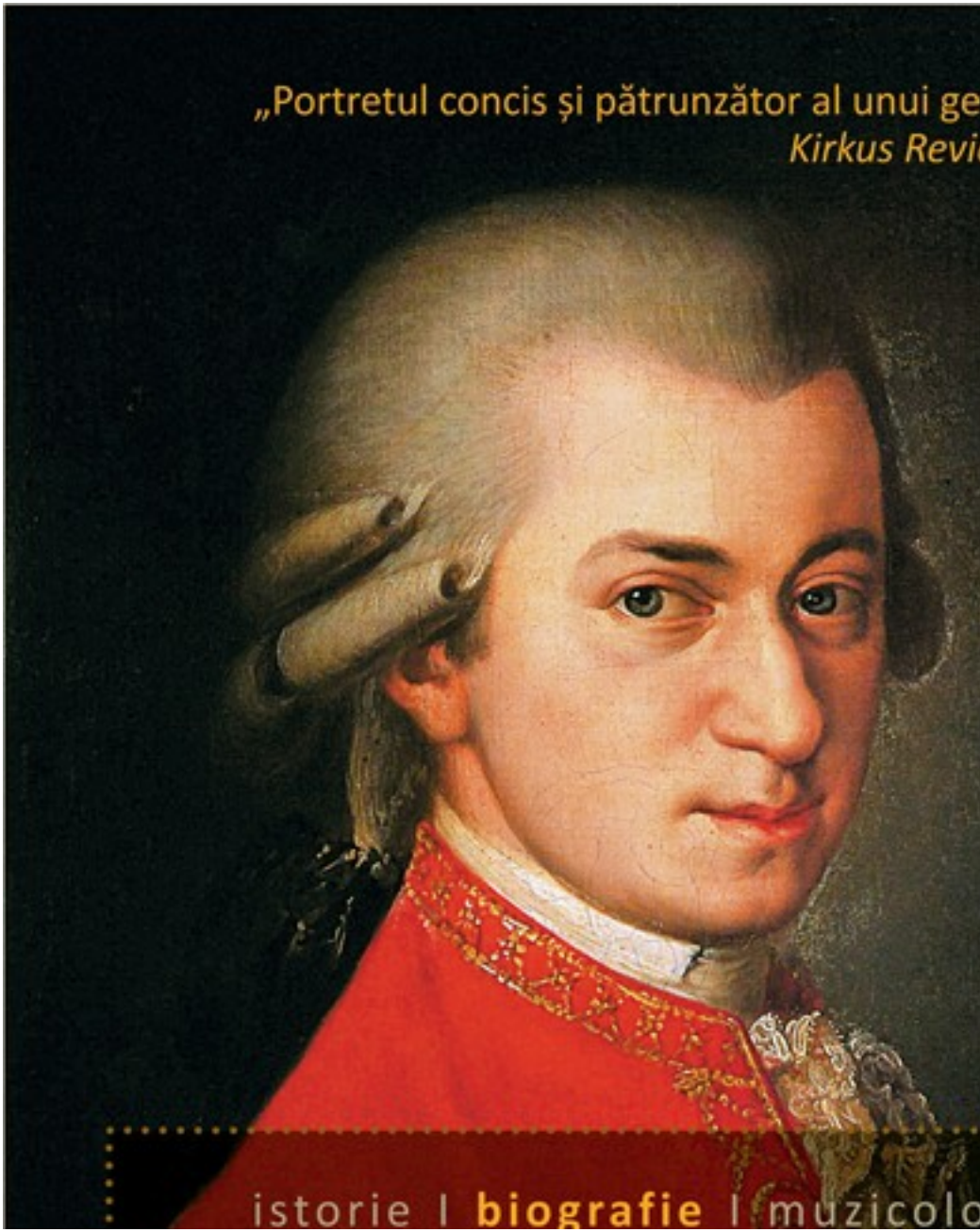
„Portretul concis și pătrunzător al unui ge
Kirkus Revi
istorie | biografie | muzicolo

PAUL JOHNSON

MOZART

O viaţă

Traducere din engleză de
Liliana Donose Samuelsson

EDITURA HUMANITAS
2015

PAUL JOHNSON
Mozart: A Life
Copyright © 2013
Published by arrangement with Viking, a member of Penguin Group (USA)
LLC, a Penguin Random House Company.
All rights reserved including the right of reproduction in whole or in part in any form.

Pe copertă: Wolfgang Amadeus Mozart (portret de Johann Nepomuk della Croce, 1708)

© Humanitas, 2015, pentru prezenta versiune românească (ediţia print)
© Humanitas, 2015 (ediţia digitală)

ISBN: 978-973-50-4803-7 (epub)

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 0372.743.382; 0723.684.194

Paul Johnson este unul dintre cei mai cunoscuţi istorici ai timpurilor noastre. A scris zeci de cărţi, printre care *Modern Times* (1985), *History of the Modern World* (trad. rom. *O istorie a lumii moderne. 1920–2000*, Humanitas, 2014), *History of the Jews* (trad. rom. în curs de apariţie, *O istorie a evreilor*, Humanitas, 2015) şi biografiile lui Napoleon şi Churchill. Semnează cu regularitate editoriale în *Forbes* şi *The Spectator*, iar opera sa a apărut în *The New York Times* şi *The Wall Street Journal*, precum şi în multe alte publicaţii. Paul Johnson locuieşte la Londra.

Capitolul întâi
Copilul-minune

Mozart s-a născut la Salzburg, pe 27 ianuarie 1756, ziua Sfântului Ioan Gură de Aur. Prin urmare, a doua zi, la botezul din catedrală, Mozart a primit numele Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart. Pe naş îl chema Theophilus, dar Mozart a preferat forma latinizată a numelui, Amadeus. Mozart a murit pe 5 decembrie 1791, cu numai câteva săptămâni înainte să împlinească 36 de ani.

Aşadar, viaţa lui a coincis cu sfârşitul Iluminismului, cu Revoluţia Americană şi naşterea Statelor Unite ale Americii, precum şi cu începutul Revoluţiei Franceze. A fost, într-adevăr, contemporan cu mulţi dintre actorii de seamă ai acelei înfricoşătoare drame – Paul de Barras şi Maria Antoaneta erau numai cu un an mai în vârstă decât el, iar Ludovic XVI, Charles Talleyrand şi Madame Marie Roland, cu doi. Printre contemporanii lui Mozart, la diferenţă de un an sau doi, se numărau Alexander Hamilton, John Marshall, Joseph de Maistre, Antonia Canova, James Monroe, Thomas Rowlandson, Horatio Nelson, Maximilien Robespierre, Noah Webster, John Trumbull şi Aaron Burr.

Mozart a fost ultimul dintre cei şapte copii ai lui Leopold Mozart, muzician la curtea prinţului arhiepiscop de Salzburg, şi ai soţiei sale, Anna Maria, fiica unui funcţionar cu numele Pertl. Mozart şi sora lui, Maria Anna, cunoscută ca Nannerl, au fost singurii din cei şapte copii care au supravieţuit prunciei şi n-au fost nici bolnăvicioşi. Mozart era scund, avea puţin peste 1,52 m şi păr blond deschis, piele fină şi oase subţiri, delicate; părea fragil. Însă, în

afară de faptul că toată viaţa a avut periodic probleme cu rinichii, a fost sănătos şi activ, unii ar spune chiar hiperactiv. Călărea regulat, era permanent pe picior de plecare în diverse călătorii, dansa cu entuziasm şi vigoare, lucra neobosit, adesea până noaptea târziu.

Se spune că viaţa scurtă a lui Mozart a fost o tragedie pentru muzică, şi sigur aşa a fost. Dar nu trebuie să exagerăm profunzimea acestei tragedii, fiindcă producţia lui muzicală a fost enormă, mult mai mare decât cea pe care ne-au lăsat-o nouăzeci la sută din restul compozitorilor. Liszt a remarcat odată că Mozart a compus de fapt mai multe măsuri decât ar fi putut scrie un copist experimentat într-o viaţă întreagă. Compoziţiile lui timpurii, un *Andante* şi un *Allegro* (notate Ia şi Ib în lista întocmită de Ludwig von Köchel, celebrul adnotator al muzicii lui Mozart), au fost create când Mozart avea cinci ani. Donald Francis Tovey, muzicologul suprem, ale cărui observaţii cu privire la muzica lui Mozart sunt întotdeauna foarte pertinente, susţinea cu fermitate că Mozart atinsese maturitatea artistică şi era desăvârşit în mai toate genurile la vârsta de 12 ani. După aceea a lucrat neîncetat (nu trecea o lună, deseori nici o săptămână, fără să termine o partitură substanţială) şi ne-a lăsat o producţie ce cuprinde nouăsprezece misse – inclusiv nouă *missae breves*, astfel concepute încât să nu dureze mai mult de patruzeci şi cinci de minute –, un recviem (neterminat), plus diverse kyriale, litanii, vecernii, imnuri închinate Fecioarei Maria, şaptesprezece sonate religioase şi cantate sau oratorii. A mai compus şapte opere majore şi alte şaisprezece intermezzouri, comedii muzicale, *feste teatrali, serenate, drammi per musica* şi alte compoziţii pentru scenă, plus treizeci şi cinci de cântece. De asemenea, muzică pentru şapte spectacole de balet, opt duete sau ansambluri pentru voce şi orchestră, cincizeci şi

opt de arii (dintre care opt pentru bas, una pentru alto, unsprezece pentru tenor şi treizeci şi opt pentru soprană). A compus şaizeci şi una de simfonii (inclusiv părţi simfonice), douăzeci şi patru de serenade şi divertismente, nouăsprezece lucrări pentru ansambluri de suflători, cincisprezece marşuri, două sute nouăsprezece dansuri (printre care cincizeci şi şase de dansuri germane, cincizeci şi opt de contradansuri şi o sută cinci dansuri „obişnuite”), douăzeci şi şapte de concerte pentru pian, zece pentru instrumente de coarde şi nouă pentru suflători, douăzeci şi trei de cvartete pentru coarde, şase cvintete pentru coarde, pe lângă o mulţime de alte compoziţii, pe care îmi este greu să le clasific.

Un număr excepţional de mare dintre compoziţiile acestea s-au păstrat în original, adică scrise în întregime de mâna lui Mozart. Scria frumos, lizibil, îngrijit şi cu deosebită exactitate. Făcea foarte rar greşeli, şi dacă îi scăpa vreuna, o observa imediat: în manuscrisul Concertului pentru clarinet a descoperit două greşeli şi le-a corectat ataşând două hârtiuţe pe partitură.

Aşadar, cu toate că Mozart şi-a compus lucrările, inclusiv cele în întregime orchestrate, cu nemaipomenită rapiditate, ele erau întotdeauna scrise cu atenţie, chibzuinţă, şi bine şlefuite. Dar foarte puţine i-au fost publicate în timpul vieţii (industria editorială muzicală a luat avânt enorm abia în deceniul de după decesul lui). De pildă, dintre cele douăzeci şi şapte de concerte pentru pian, doar şapte i s-au publicat cât timp a fost în viaţă, astfel încât Mozart însuşi a putut face corecturi în şpalt, însă, cu excepţia unuia singur, toate celelalte au supravieţuit în manuscris. Dacă apar dificultăţi cu privire la interpretarea fidelă a muzicii lui Mozart, ele au fost pricinuite de editori incompetenţi şi insolenţi, în special cei de la început din Leipzig, care au introdus în mod inutil

indicaţii (greşite) cu privire la mânuirea arcuşului ş.a.m.d. Tovey, care a avut o experienţă amară dirijând Mozart, a scris: „Oricărui dirijor de renume care interpretează o piesă orchestrală de Mozart îi trebuie cam opt ore de lucru cu creionul albastru în mână ca să elimine sedimentele geologice de prostie supărătoare din părţile pentru orchestră.”

De aceea, atunci când vorbim de „tragedia Mozart” trebuie s-o privim în contextul unui volum imens de compoziţii, dintre care majoritatea sunt de cea mai înaltă calitate, iar mai toate capodoperele au rămas posterităţii în manuscris. Adevărul este că Mozart a început să creeze mai devreme decât oricare alt compozitor şi încă mai compunea pe patul de moarte: acei treizeci de ani au fost arhiplini de creaţie.

Faptul că a început atât de devreme se datorează tatălui său, Leopold Mozart (1718–1787), originar din Augsburg, Bavaria. Era fiul unui legător de cărţi, era cultivat, avea studii de filozofie, venise la Salzburg în adolescenţă şi acolo intrase în confreria muzicală ca simplu instrumentist. Se spune că Salzburg, reşedinţa prinţului arhiepiscop, era pe vremea lui Mozart un deşert cultural. Cu toate astea, era plin de muzicieni pentru cele nouă biserici principale şi catedrală, avea coruri şi orchestre, plus fundaţii academice, care şi ele angajau profesionişti. Cei mai mulţi erau prost plătiţi, şi când Leopold a intrat în reşedinţa arhiepiscopului, se înţelege că mânca la masa valeţilor. A avut norocul să se căsătorească cu o fată dintr-o familie respectabilă, care nu avea însă nici cine ştie ce zestre, nici prea mari pretenţii. Dar el era muncitor, capabil şi ambiţios. Iubea muzica şi a ajuns să fie unul dintre cei mai instruiţi muzicologi ai vremii. S-a specializat în vioară şi, în anul naşterii lui Mozart, a publicat *Versuch einer gründlichen Violinschule*,

care este nu numai un manual de şcoală, ci şi o lucrare teoretică valoroasă, care i-a câştigat notorietatea în cercurile muzicale din toată Europa. Se pare că-şi vedea propriul viitor muzical fără orizont, aşa că şi-a concentrat eforturile asupra copiilor. Sub îndrumarea lui, Nannerl a devenit o interpretă de primă clasă la clavecin (mai târziu, pianoforte), şi tot el a învăţat-o să compună. Ca elev, Wolfgang i s-a părut de la bun început încă şi mai destoinic, şi prin 1760, când băiatul avea patru ani, tatăl a luat decizia să renunţe la propriile lui ocupaţii de interpret şi compozitor, şi să se concentreze asupra lansării şi carierei fiului.

A ajuns destul de repede la concluzia că era tatăl unui geniu şi, fiind foarte evlavios, că trebuia să-şi asume răspunderea acestui dar pe care Dumnezeu îl făcea muzicii. Îl vedea pur şi simplu pe Wolfgang ca pe o apariţie miraculoasă. „Îi datorez asta", scria el, „Dumnezeului Atotputernic; aş fi, altminteri, fiinţa cea mai nerecunoscătoare. *Şi dacă mi s-a încredinţat mie datoria să conving lumea de acest miracol, momentul prielnic e tocmai acum, când oamenii iau în râs tot ce se numeşte miracol şi neagă toate miracolele*. De aceea trebuie convinşi." Este important de sesizat puternicul element religios, pe care-l radiază decizia tatălui şi care a existat în viaţa lui Mozart încă din fragedă pruncie. Tatăl avea credinţa că educaţia muzicală a fiului era un act profund de natură spirituală, nu numai profesională, şi sentimentul acesta îi era confirmat de reacţia entuziastă a copilului, ca şi cum ar fi fost şi el călăuzit de un impuls divin. În 1778, tatăl îi scria: „În copilărie, erai mai mult serios decât copilăros, şi când şedeai la clavecin sau erai într-un alt fel concentrat asupra muzicii, nimeni nu cuteza să facă nici cea mai măruntă glumă cu tine. Da, până şi expresia feţei ţi-era atât de solemnă, că mulţi oameni clarvăzători, care-

ţi observau eflorescenţa timpurie a talentului şi feţişoara gravă, îngândurată [...] se întrebau dacă o să ai o viaţă lungă.”

Nu trebuie să subestimăm capacitatea componistică a lui Leopold Mozart, nici calităţile lui de violonist expert. Dar după spusele lui Nannerl, prin 1760, „a abandonat predarea viorii şi compoziţia, pentru a se dedica educaţiei celor doi copii ai săi” – şi a altor elevi, dintre care patru au devenit muzicieni de renume – şi muncii sale în serviciul prinţului arhiepiscop. După 1762 a compus foarte rar, şi nimic după 1770–1771. În ochii multora, Leopold era tiranic faţă de copiii lui, însă adevărul e că a renunţat la propriul viitor ca muzician de dragul lor, şi progresele copiilor i-au justificat sacrificiul. Nannerl n-a devenit o compozitoare însemnată, în schimb a fost o interpretă de înaltă clasă, care a jucat şi un rol de mare nobleţe ajutându-şi fratele, în sensul că de obicei era prima care îi cânta compoziţiile, înainte ca ele să fie încredinţate altor interpreţi.

Nu putem decât specula dacă Mozart ar fi devenit un compozitor atât de mare fără ajutorul tatălui. Cert este că, de la o vârstă foarte fragedă, muzica i-a pătruns într-o asemenea măsură în sistemul fizic şi intelectual, încât a devenit propria lui natură: cânta şi compunea aşa cum respira, iar uşurinţa, viteza şi exactitatea cu care scria şi orchestra muzică au devenit un fenomen, motiv pentru care a putut să producă atât de mult fără să sacrifice câtuşi de puţin calitatea. Era deopotrivă meritul lui şi al tatălui său.

Cât de mult i-a influenţat de fapt Leopold compoziţiile este o chestiune discutabilă. Nu mult, aş zice eu. Este imposibil de tras concluzii din manuscrisele timpurii, de la şase ani în sus, pe care le corecta şi, adesea, le transcria tatăl. Unele, de pildă *Concertul pentru pian în Re*, K 107,

sunt scrise de mâna amândurora. Copilului îi plăceau şi alţi compozitori, pe care-i interpreta şi îi imita. Astăzi sunt cu toţii uitaţi, la fel ca şi compoziţiile tatălui. Dar personalitatea muzicală a lui Mozart începea să prindă contururi tot mai clare, şi la vârsta de opt ani a devenit un factor determinant şi puternic. Important e şi faptul că Mozart era în esenţă un german sudic, sau bavarez, ca şi tatăl, adică mai puţin austriac, ca mama. Lucrul acesta se observă în diverse situaţii, însă cu precădere în talentul la glume muzicale. E la fel de adevărat că, în mod surprinzător, Leopold nu prea avea simţul obişnuit al umorului; lua viaţa prea în serios, în timp ce soţia lui făcea tot timpul glume, deşi extrem de grosolane. Dar o glumă muzicală nu-i deloc acelaşi lucru cu una spusă în societate. Glumele muzicale îi plăceau şi lui Leopold, şi chiar îşi instruia fiul cum să le facă. Era o specialitate bavareză, iar Mozart făcea mai multe decât oricare alt compozitor, poate cu excepţia celuilalt bavarez, Richard Strauss, născut cu un secol după el. Erau trei categorii de glume muzicale. Mai întâi, glumele pe care orice meloman le înţelegea, ca acelea ale lui Papageno din *Flautul fermecat* sau cele din ultimele zece măsuri ale *Liliacului* de Johann Strauss. Apoi, erau glumele destinate instrumentiştilor: li se dădeau pasaje imposibil de interpretat, aşa cum i-a servit Mozart harpistului în concertul pentru flaut şi harpă. În fine, era categoria de glume ezoterice, ascunse în muzică, pe care Tovey era încântat să le dibuiască. În cazul lui Mozart, se crede că multe au rămas până în ziua de azi misterios învăluite în muzică. Trebuie spus că, spre deosebire de tatăl său, lui Mozart îi plăceau glumele de tot felul şi glumea tot timpul. Adora umorul, râdea cu poftă; râsul l-a însoţit permanent în viaţă, la fel ca frumosul, aşa că el, cu neobosita lui imaginaţie, simţea nevoia să le producă pe ambele.

Dezvoltarea lui muzicală a luat avânt în 1759, la vârsta de trei ani, când a început să memoreze teme şi să recunoască acorduri. Anul următor, tatăl l-a învăţat piese scurte pentru clavecin, pe care le reproducea corect. În 1761, a început să compună singur piese, pe care tatăl le nota. Era esenţial pentru Leopold şi pentru credinţa lui în geniul miraculos al copilului ca fiul să fie expus „gloriei lui Dumnezeu”. În 1757, când Mozart avea un an, Leopold a fost numit compozitor la curtea prinţului arhiepiscop de Salzburg, şi în calitatea lui de înalt muzician i se iveau unele ocazii să se laude cu talentele fiului său. Numai că la Salzburg ocaziile erau puţin numeroase, aşa că în 1762, când Mozart avea şase ani, l-a dus la München, capitala Bavariei, ca să cânte în faţa principelui elector. A mers cu ei şi sora-minune, Nannerl, care era şi ea, la vremea aceea, o foarte bună interpretă. Dar avea deja 11 ani, aşa că n-a făcut senzaţie. Mozart a făcut, şi a fost omagiat la multe întruniri mondene.

Pe urmă, au plecat la Viena, capitala Austriei şi a lumii muzicale de limbă germană. Maria Tereza, împărăteasa care a supravieţuit tentativei lui Frederic cel Mare al Prusiei de a o distruge, era o femeie formidabilă şi i-a primit cu amabilitate pe vizitatorii din Salzburg, dar, în pofida solidei sale credinţe catolice, n-a dat semne că ar vedea în Mozart un miracol încarnat. Nu că i-ar fi lipsit interesul pentru muzică. Dimpotrivă, era dotată, cânta frumos, iar educaţia muzicală o primise de la capelmaistrul adjunct Antonio Caldara. Însă consilierii o sfătuiau apăsat să nu cheltuiască mult pe muzică. Sub domnia tatălui ei, Carol VI, când capelmaistru era Johann Joseph Fux, capela imperială avea 134 de muzicieni. Sub domnia Mariei Tereza, numărul scăzuse la 20.

Aşadar, împărăteasa i-a primit pe cei trei Mozart, şi atât. Fiica ei, Maria Antoaneta, l-a ajutat pe Mozart să se ridice

când a alunecat pe parchetul bine lustruit din palat. Mama ei l-a ascultat cu răbdare interpretând o piesă grea de Georg Christoph Wagenseil, şi când Mozart i-a sărit în braţe s-o sărute, n-a protestat. Leopold a primit o pungă cu taleri împărăteşti, copiii– costume de Curte, în care au fost şi pictaţi (nu prea bine). Dar nici un angajament. Mai târziu, când fiul ei le-a oferit ceva de lucru, Maria Tereza a obiectat într-o scrisoare ucigătoare: „Mă întrebi dacă să-l angajezi pe tânărul de la Salzburg. Nu văd ce motiv ai avea, de vreme ce n-ai nevoie de compozitor şi nici de oameni inutili. Dar, sigur, dacă ţi-ar face plăcere, n-aş vrea să te împiedic. Ceea ce vreau să-ţi spun e să nu te încarci cu oameni neproductivi şi, pe deasupra, să mai dai şi titluri unor persoane de felul lor. Oameni din ăştia, care cutreieră lumea precum cerşetorii, degradează serviciul pe care-l fac atunci când îi angajezi tu. Şi pe urmă, au o familie numeroasă.”

E ciudat ce spune la sfârşit, fiindcă Leopold nu avea o familie numeroasă. Pe de altă parte, scrisoarea e destul de grăitoare referitor la felul în care un suveran privea muzica, tocmai când aceasta se afla în pragul epocii ei de aur. Muzicienii erau cotaţi la fel ca alţi servitori dintr-o gospodărie – bucătarul, fata în casă, vizitiul şi paznicul. Menirea lor era confortul stăpânilor casei. Era absurd să angajezi un compozitor sau un interpret pentru simplul motiv că ţi se părea remarcabil, când aveai deja un efectiv suficient de muzicieni. Iar a cânta pentru bani în afara serviciului din palat sau de la biserică se numea cerşetorie. Fenomenul era foarte răspândit. Era inflaţie de muzicieni. Îi puteai vedea în grup la colţuri de stradă, unde cântau pentru câţiva bănuţi. La Londra erau aşa-numitele „orchestre germane”. Erau şi muzicanţi stradali din Italia care cântau piese comice la flaşnetă. Toate astea se numeau cerşetorie, şi cerşetorii aveau, îndeobşte, familii

mari sau proveneau din familii mari, ceea ce explică eroarea împărătesei.

Pe scurt, pentru un muzician, singurul mod respectabil de a-şi câştiga existenţa era să fie salariat la o Curte, în casa unui nobil bogat, la o catedrală sau la o biserică importantă. Leopold avea o astfel de slujbă, dar modestă şi plătită mizerabil. Ca să ajungi mai sus – la o Curte precum cea de la Viena sau la reşedinţa prinţului elector din München – aveai nevoie de „proptele”. Era un cuvânt-cheie în secolul al XVIII-lea, şi se referea de obicei la relaţii de familie. După ce George Washington s-a remarcat în Războiul de Şapte Ani – când Mozart era un copilandru –, ambiţia lui era să avanseze în cadrele active ale armatei britanice sau în ramura din India. Dar nu avea relaţii nici la Ministerul de Război, nici la Compania Indiilor de Est din Londra. Aşa că şi-a continuat cariera de lider revoluţionar şi de prim preşedinte al Statelor Unite. Tot aşa, pe când era adolescent în Corsica, Napoleon admira nemaipomenit de mult vapoarele Forţelor Navale Britanice ancorate pe coastele insulei lui. Dar n-avea relaţii la Amiralitate, aşa că visul lui era irealizabil. În consecinţă, şi-a urmat calea, a devenit împărat al Franţei şi a cucerit jumătate din Europa. Aşa se scrie istoria. În lumea lui Mozart, ca să devii pictor, arhitect sau muzician de Curte, aveai nevoie de relaţii, şi tatăl lui nu dispunea de aşa ceva. Din fericire, putea să „cerşească” în continuare, creând şi executând compoziţii.

În 1763, când avea şapte ani, Mozart a fost dus într-o călătorie mai pretenţioasă la München, Augsburg, Ludwigsburg, Schwetzingen, Mainz, Frankfurt, Heidelberg, Koblenz, Köln, Aix-la-Chapelle şi Bruxelles. Leopold avea pe atunci 44 de ani, reuşise cu abilitate să capete postul de capelmaistru adjunct la Salzburg şi era tot mai ambiţios. Se întâmpla de multe ori să nu folosească transportul în comun, ci să comande o trăsură pentru el şi

cei doi copii. Lucrul ăsta era la vremea aceea un semn distinctiv al claselor superioare. Puteau interveni neplăceri. De două ori s-a întâmplat să li se rupă o roată şi să aştepte două zile reparaţia. Pe de altă parte, în trăsură a învăţat Mozart să scrie note – importantă realizare pentru cineva care îşi petrecea atâta timp din viaţă călătorind. Când compunea, Mozart folosea în trăsură un pupitru special, asemeni contemporanului său Erasmus Darwin, doctor englez care scria versuri şi proză în drum spre pacienţi.

Când familia a plecat la Paris la începutul lunii noiembrie, băiatul scrisese deja menuetele şi allegroul pentru pian, notate K. 1–5 pe lista întocmită de Köchel. Sonatele pentru pian şi vioară K. 6–8 au fost compuse după sosirea la Paris. Ludovic XV a invitat familia la un dineu, la care i-au şi cântat regelui. Totul a mers bine, dar când Mozart a încercat să repete gluma pe care o făcuse cu împărăteasa Austriei – să se caţăre în poala Doamnei de Pompadour, *maîtresse en titre* a regelui, şi s-o sărute – a fost respins cu fermitate. Doamna de Pompadour a fost extrem de ofensată, şi Mozart a înţeles pentru prima oară că bunele maniere nu sunt aceleaşi în toate centrele lumii.

Dar nu numai bunele maniere erau diferite. La Paris, Mozart n-a avut pic de noroc. Parisul era plin de celebrităţi, inclusiv copii-minune. E remarcabil şi faptul că nici Augsburg, oraşul natal al tatălui, nici capitala Bavariei, München, n-au făcut niciodată nimic pentru Mozart. În schimb, la Londra a fost altfel. Când au ajuns în Anglia pe 22 aprilie 1764, au găsit o ţară cu agricultură avansată, unde se desfăşura o activitate frenetică pentru construirea de canale şi drumuri şi, unde erau deja vizibile primele semne ale revoluţiei industriale, propulsată de forţa aburilor. Londra devenea foarte bogată şi, fiind prea preocupată de afaceri şi comerţul cu străinătatea, nu

producea muzică proprie, dar era foarte ospitalieră cu artiştii străini, fie pictori, ca Giovanni Canaletto şi John Zoffany, fie muzicieni. Händel, care murise cu trei ani după naşterea lui Mozart, fusese erou naţional în Anglia şi *Messiah* lui aproape declarată muzică oficială de stat. Johann Christian Bach, cel mai tânăr dintre fiii marelui Bach, care locuia pe atunci la Londra, s-a întâlnit cu familia Mozart şi i-a introdus în societate. Regele George II iubea muzica şi îşi încuraja copiii să înveţe diferite instrumente – George, mai târziu prinţ regent şi George IV, a studiat violoncelul, o perioadă sub îndrumarea lui Haydn, căruia i s-a părut întotdeauna că Londra este primitoare şi rentabilă.

Leopold şi copiii s-au instalat la Cecil Court, lângă Leicester Square, într-o casă acum renovată, peste drum de un magazin unde se vând cărţi de muzică şi de unde eu mi-am cumpărat corespondenţa familiei Mozart – o ediţie în trei volume. După o vreme, s-au mutat în Chelsea, şi pe urmă în reşedinţa de ţară a trimisului plenipotenţiar britanic la Florenţa, sir Horace Mann. Ambii copii au dat mai multe concerte la Londra, şi Mozart, care avea atunci cam opt-nouă ani, compunea de zor: sonate pentru pian şi vioară sau flaut (K. 9–15) şi două simfonii (K. 16 şi 19), în Mi bemol şi Re. Aceste lucrări timpurii erau adesea compuse sub supravegherea lui Leopold sau mult corectate de el. Dar Leopold era foarte bolnav când Mozart a scris cele două simfonii, aşa că ele sunt fără îndoială creaţia fiului. Desigur, în anii 1760 simfoniile nu erau compoziţii majore, aşa cum au devenit mai târziu, pe timpul lui Mozart, sub dominaţia lui Haydn, ci mai degrabă un gen de divertisment. În orice caz, produse de un copil, erau ceva remarcabil. Cu toate astea, există două opinii cu privire la compoziţiile timpurii ale lui Mozart. Cea predominantă este că sunt surprinzător de promiţătoare şi

că prevestesc un viitor măreţ. Hans Keller (*The Mozart Companion*, 1956) se situează la extrema cealaltă. Convingerea lui este că erupţia forţei lui creative iniţiale a fost „întârziată de o surprinzătoare, deşi intermitentă, uşurinţă creativă şi de temperamentul lui pasiv şi electric”. În timp ce Beethoven a progresat mai normal, iar geniul lui, deşi mai greoi, „a explodat mult mai devreme”.

Vizita la Londra dă naştere unei alte controverse. Mozart a fost încântat de Anglia. Toţi trei au fost. În răstimpul celor şase luni petrecute acolo, Mozart a învăţat engleza. Se pare că avea aptitudini extraordinare pentru obiecte cu reguli complexe şi dificile. Aşa se poate explica şi capacitatea lui deosebită de a învăţa atât de devreme să citească muzică. E posibil să fi învăţat notele înainte de a cunoaşte alfabetul (ca şi Clara Schumann mai târziu). E imposibil de ştiut, fiindcă le-a învăţat pe amândouă foarte repede. Matematica, tot repede a învăţat-o. Tatăl l-a învăţat latina fără nici un fel de dificultate. Dar cu engleza s-a descurcat singur, iar în anul următor şi-a însuşit destul de bine şi italiana. Mulţi ani după aceea, unii martori l-au auzit vorbind engleza fluent şi cu accentul corect. De ce n-a rămas familia Mozart definitiv în Anglia în 1764–1765, deşi ar fi putut foarte bine s-o facă, e lesne de înţeles. Soţia lui Leopold se afla la Salzburg, iar el avea, după toate aparenţele, o carieră destul de prosperă. Ciudat este că Mozart însuşi nu s-a mutat acolo, cu toate că deseori îşi exprima admiraţia faţă de Anglia şi englezi. Nu din lipsă de invitaţii. Dacă ar fi acceptat măcar una, probabil că ar fi făcut o carieră mult mai reuşită din punct de vedere financiar, iar istoria muzicii ar fi arătat cu totul altfel. (Vezi anexa „Mozart la Londra” de Daniel Johnson.)

Din Anglia, au plecat la Lille şi apoi în Ţările de Jos. La Amsterdam, au avut loc două concerte, la care toate piesele instrumentale au fost de Mozart. Compunea acum

o mare varietate de lucrări. La Londra compusese un motet intitulat „Dumnezeu este refugiul nostru” (K. 20), care se bucurase de o asemenea apreciere, încât manuscrisul original a fost prezentat la British Museum, unde se află şi în ziua de azi. La Haga, prinţesa de Nassau-Weilberg i-a comandat şase sonate pentru pian cu acompaniament de vioară (K. 26–31). S-au întors apoi la Paris, au traversat Franţa şi Elveţia în vara şi toamna anului 1766, şi au ajuns la München pe 8 noiembrie. Au luat cina cu prinţul elector, dar nici de data asta nu li s-a oferit un post permanent.

La München, ca şi la curţile din Paris, din Londra şi de prin alte locuri, tânărul Mozart a fost supus unor teste ca să-şi dovedească credibilitatea de copil-minune: de pildă, să descifreze la prima vedere o partitură. Când s-au întors la Salzburg în toamna aceluiaşi an, arhiepiscopul l-a izolat pe Mozart de tatăl lui timp de o lună şi l-a pus să scrie diverse compoziţii prin care să poată dovedi că e un compozitor cu totul independent. A trecut toate probele fără dificultate. Într-adevăr, la vârsta de zece sau unsprezece ani, Mozart devenise un muzician desăvârşit, care nu numai că era capabil să cânte la clavecin şi la vioară la nivel de instrumentist concertist, dar se şi familiarizase cu mai toate instrumentele unei orchestre, putând să le vorbească interpreţilor cu limbajul propriu fiecăruia. Scria în colaborare cu profesionişti. Astfel, la începutul lui 1767, a compus prima parte a unui oratoriu, iar restul a fost compus de Michael Haydn, fratele lui Joseph, şi de prim-organistul din Salzburg, Anton Adlgasser. Oratoriul (K. 35) s-a bucurat de succes la premiera din 12 martie. A urmat o cantată (K. 42), compusă în întregime de Mozart şi prezentată în postul Paştelui. Apoi, o comedie muzicală latină, *Apollo et Hyacinthus* (K. 38), primele lui concerte de pian, adaptate

după nişte lucrări din genul sonatelor ale altor compozitori (K. 37, 39–41), şi două simfonii (K. 43 şi 76). A doua vizită la Viena le-a purtat ghinion: şi Wolfgang, şi Nannerl s-au îmbolnăvit rău de variolă şi au zăcut câteva săptămâni. În timpul călătoriilor făcute în copilărie, Mozart s-a îmbolnăvit de şapte ori destul de grav pentru ca incidentele să fie consemnate şi, de mai multe ori, accesele au fost puse pe seama rinichilor. Rinichii au rămas factorul dominant al istoriei lui medicale ca adult. Uneori se mai îmbolnăvea şi tatăl. Dacă ţinem însă seama de riscurile călătoriilor din secolul al XVIII-lea – chiar cu luxul unei trăsuri particulare – şi de pericolul bolilor contagioase în oraşele mari, unde familia se afla permanent în locuri aglomerate şi camere foarte încălzite, e remarcabil că existenţa lor nomadă a lăsat atât de puţine urme, şi nici una permanentă. După câte ştiu eu, nu s-au găsit până acum probe care să demonstreze că anii precocităţii i-au periclitat constituţia pe viaţă.

În decembrie 1769, când Mozart avea aproape 14 ani, familia a luat drumul Italiei. Înaintea plecării, Mozart a scris o missă scurtă (*Missa Brevis*) în Re (K. 65) şi o alta mai amplă (*Missa Solemnis*) în Do (K. 66), plus două simfonii (K. 73 şi 75). La Milano, i s-au interpretat patru arii, ca test al talentului său pentru muzica scenică, şi succesul lor s-a soldat cu comanda de a scrie o operă. Mozart compusese deja o operă, *La finta semplice* (K. 52), la comanda co-împăratului Iosif II (fiul Mariei Tereza), dar nu fusese reprezentată nici măcar o dată. În schimb, o operă pastorală în limba germană, *Bastien und Bastienne* (K. 50), fusese pusă în scenă, dar la un teatru particular. Oricum, nu era novice cu privire la spectacolele scenice. Opera *Mitridate, re di Ponto*, creată pentru Crăciun la Milano, a avut succes, lucru demn de consemnat pentru un băiat care încă nu împlinise 15 ani.

Între timp a primit două distincţii. La Milano a auzit *Miserere* de Gregorio Allegri şi a transpus compoziţia pe hârtie din memorie, spre uimirea celor prezenţi. În urma elogiilor, a fost propus membru al Societăţii Filarmonice din Bologna, dar înainte de a fi ales trebuia să treacă un alt test: să scrie un acompaniament muzical în contrapunct pentru un cântec sacru. Şi a reuşit (K. 86). La Roma, papa Clement XIV, expert liturgic, i-a răsplătit serviciile aduse Bisericii – scrisese până atunci patru misse şi un *Stabat Mater*, un *Veni Sancte Spiritus*, un *Benedictus* şi un *Te Deum* – conferindu-i Ordinul Pintenul de Aur. Aşadar, Mozart devenea cavaler şi portretul i s-a pictat ca atare. Din partea Academiei de Muzică din Verona a primit, ca încununare a noului său rang, titlul de *maestro di cappella.* Devenise *Chevalier* şi *Maestro Mozart*. La 15 ani!

Mozart şi tatăl său au făcut încă două călătorii în Italia, incluzând destul de cuprinzător scena muzicală italiană. Au vizitat Napoli, Veneţia, Florenţa şi alte centre importante, iar la Milano au fost de mai multe ori, întrucât i se mai comandase o operă. La vremea aceea, Italia era mai curând un conglomerat de oraşe independente – sau semiindependente – decât o ţară, şi fiecare oraş avea opera lui, adică existau cu totul şaizeci de opere sau chiar mai multe. (Germania era formată din stătuleţe sau episcopate, care aveau şi ele câte o operă, dar totalul nu depăşea patruzeci.) Italia era centrul operei, mai ales pentru *opera buffa* şi *opera seria*, în care vocea omenească era extrem de apreciată şi bine antrenată. Aproape toţi pedagogii erau italieni, iar monopolul măiestriei în partea superioară a registrului vocal era deţinut de *castrati*, adică bărbaţi soprani – bărbaţi castraţi în copilărie şi care puteau şi la vârstă adultă să producă note înalte, clare. Vocile lor erau mai puternice decât ale femeilor, mai pline de viaţă, mai flexibile şi durau mai

mult. Oficial, Biserica Catolică condamna castrarea ca fiind „împotriva naturii”, pentru că împiedica procrearea, şi apoi era, în mod inevitabil, crudă, deoarece operaţia se făcea fără anestezie unor băieţi între şase şi opt ani. În realitate însă, tocmai Capela Sixtină din Roma a fost locul unde cântau în mod regulat castraţii secolului al XVI-lea. Papa Sixtus V a dat o bulă în 1589, care accepta patru castraţi angajaţi în cor, şi decizia a rămas valabilă, cu o scurtă întrerupere pe vremea lui Napoleon, până în 1870. Mozart a consemnat că i-a auzit, la fel şi Mendelssohn în 1831. Adevărul e că Biserica îi făcea indispensabili pentru spectacolele de operă, fiindcă le interzicea femeilor să apară pe scenă, interdicţie care a rămas în vigoare în statele papale cel puţin până în vremea lui Mozart. Rolurile masculine eroice – Nero al lui Monteverdi, Iulius Caesar al lui Händel, Orfeu al lui Gluck – erau de obicei interpretate de castraţi soprani sau contralto.

Mozart îi cunoştea pe toţi castraţii celebri de atunci. De-a lungul secolului al XVIII-lea, au fost creaţi aproximativ patru mii, şi în orice moment existau în jur de cinci sute. Mai întâi a aflat de ei la Londra, în 1764, când avea opt ani, şi i-a cunoscut personal pe doi dintre cei mai vestiţi, Giusto Tenducci şi Giovanni Manzuoli. Tenducci l-a fascinat atât cu vocea lui puternică şi splendidă, cât şi cu viaţa spectaculoasă pe care o ducea. Cunoscuse o irlandeză, o luase de nevastă (la drept vorbind, ilegal), după care fata a obţinut o anulare, căsătoria fiind neconsumată. Documentele emise în urma desfacerii acestui mariaj conţin amănunte înfiorătoare despre procesul de castrare şi despre viaţa cuplului. Nu se ştie cu certitudine dacă Mozart a luat lecţii de canto cu Tenducci, pentru care a scris câteva arii, dar cu Manzuoli a luat, şi pe urmă a mai studiat şi cu alţi castraţi în Italia. Îi folosea în operele pe care le compunea: *La finta giardiniera* (1775) are un rol

pentru un castrat, lucru neobişnuit în *opera buffa*, iar Idamante din *Idomeneo* (1781) şi Sextus din *La clemenza di Tito* (1791) sunt şi ele roluri pentru bărbaţi soprani.

Lecţiile de canto au fost un pas important pentru Mozart. Conform opiniei generale, avea de la natură o voce slabă şi nesigură. Profesorii castraţi i-au fortificat-o, i-au adăugat rafinamentul care-i lipsea, rezultatul fiind o creştere a încrederii în sine. Astfel, în perioada operelor lui mature, a putut să-i îndrume pe solişti cu aplomb, dar şi cu sensibilitate. Pe de altă parte, relaţiile lui cu sopranele au fost întotdeauna excelente din acelaşi motiv. Într-adevăr, aproape toate doamnele de care a fost îndrăgostit erau soprane – încă un punct comun cu bavarezul Richard Strauss. Amândoi s-au căsătorit cu soprane, numai că Mozart a fost scutit de scandaluri şi bătăi spectaculoase, ca acelea pricinuite soţului de Madame Strauss. Dar îl distrau accesele de furie ale primadonelor, şi chiar mai mult ale castraţilor – *primi uomini* sau *primi musici* –, ai căror şeici, volane şi pălmuieli erau motivele celor mai reuşite dintre anecdotele lui.

Prima parte a vieţii lui Mozart şi hoinărelile prin Europa sunt bine documentate, fiindcă Leopold Mozart scria neobosit scrisori şi îşi învăţa atât copiii, cât şi soţia să întreţină şi ei o corespondenţă detaliată. În afară de asta, păstra în ordine scrisorile. Astfel, colecţia standard în trei volume, tradusă şi editată de Emily Anderson – o lucrare superbă de erudiţie creativă, apărută prima dată în 1938 –, conţine 1 447 de pagini reprezentând 616 scrisori din perioada 1762–1791, plus 15 documente legate de moartea lui Mozart şi consecinţele acestui deces.

Leopold dezvăluie, în primele scrisori, detalii extraordinare despre copilăria lui Mozart. De îndată ce apar şi scrisorile personale ale fiului, căpătăm mărturii unice, care ne lipsesc de la alţi mari compozitori. Găsim şi

unele lucruri ieşite din comun. Ne-au rămas nouă din douăsprezece scrisori adresate de Mozart verişoarei sale primare, Maria Anna Thekla din Augsburg, fiica fratelui lui Leopold, Leo. Scrisorile acestea au două trăsături caracteristice. Prima e că Mozart mânuieşte cuvintele ca notele, ca şi cum ar improviza ceva pe claviatură. Iată de pildă ce scrie pe 5 noiembrie 1777: „Scumpă verişoară-buclişoară!... Azi venit-a de la tata scrisorica Ha! Ha! şi mi-a picat drept în lăbuţe gheruţe. Sper că şi tu ai primit-o pe a mea că te ador de mor.” Şi aşa mai departe. Sunt o mulţime de fraze din astea, aproape imposibil de tradus. Pe urmă, scrisorile sunt pline de nonsensuri scatologice, care fuseseră omise în ediţiile precedente ale scrisorilor, dar pe care Emily Anderson s-a încăpăţânat să le traducă. Astfel: „Oui, par ma foi, mă cac pe nasul tău şi-o să-ţi curgă pe bărbie... Bine, îţi urez noapte bună, dar mai întâi să te caci în pat şi să trosnească.” Thekla a răspuns în acelaşi fel, şi există unele indicii că au avut o relaţie amoroasă, dar nu şi dovezi, însă despre ea se ştie că s-a culcat cu mai mulţi bărbaţi şi a avut şi un copil ilegitim. Mozart îi scria pasaje asemănătoare şi soţiei lui. Iată, de pildă, o scrisoare din 23 octombrie 1777: „Şi spune-i mamei tale că încă o iubesc... Cât timp o să aibă băşini în fund. Să fii sănătoasă, draga mea, bucură-te, veseleşte-te, şi faceţi din când în când amândouă câte un scurt duet de băşini.” Genul ăsta de umor grosolan nu era chiar necunoscut în societatea de limbă germană a secolului al XVIII-lea, şi e posibil să fi fost o caracteristică a familiei. E surprinzător, şi chiar ne şochează să constatăm că mama lui Mozart, care în alte privinţe dă impresia de bătrânică austeră, îi scrie astfel soţului ei din München pe 2 octombrie 1777: „Transmite-i salutări lui Tresel şi aş vrea să-i spui că mi-e totuna dacă fac eu balega sau o înghite ea.”

Datorită scrisorilor, îl putem însoţi pas cu pas pe Mozart în călătoriile prin Europa, călăuzit de tatăl său. Scrisorile ne informează totodată pe larg despre situaţia lui financiară precară. Arhiepiscopul de Salzburg, Sigismund von Schrattenbach, bătrân şi nepăsător, îi tolera lui Leopold perioadele de absenţă, frecvente şi îndelungate, dar uneori nu-i plătea salariul. Leopold începe astfel o epistolă tipică, datată 16 decembrie 1771: „Stăpânul meu Prelat, Decan, Înalt Părinte şi Arhiepiscop al Catedralei din Salzburg”, şi îl imploră să-i dea voie să păstreze cei 28 de guldeni şi 30 de creiţari, care i se plătiseră din greşeală. Dar, în acelaşi timp, tânărul Mozart putea să contribuie la bugetul familiei cântând la concerte pentru care publicul trebuia să cumpere bilete sau vânzând lucrări editorilor. Numai că la vremea aceea îi era greu unui compozitor să se întreţină din vânzarea drepturilor de autor. Johann Sebastian Bach, de exemplu, nu şi-a publicat în timpul vieţii mai mult de nouă din lucrările sale majore. Lui Mozart i-a mers mai bine, dar nu cu mult. Aşa se explică de ce ne-au rămas multe din compoziţiile lui în manuscris. O scrisoare pe care Leopold o trimite pe data de 7 februarie 1772 lui J.G.I. Breitkopf, din Leipzig, ne arată foarte clar cât de greu era în vremea aceea să vinzi muzică editorilor: „Dacă aţi fi dispus să tipăriţi unele din compoziţiile fiului meu [...] nu rămâne decât să-mi spuneţi ce consideraţi cel mai convenabil. Fiul meu vă poate da compoziţii de pian, sau triouri pentru două viori şi violoncel, sau cvartete pentru două viori, violă şi violoncel, sau simfonii pentru două viori, violă, doi corni, două oboaie, sau flaute traversiere şi contrabas. Pe scurt, vă poate scrie orice fel de compoziţie pe care aţi considera-o profitabilă pentru dumneavoastră personal.”

Mozart avea pe atunci 16 ani. Nu mai era un copil-minune, dar indubitabil un interpret şi compozitor matur,

foarte experimentat. În anul precedent, opera *Mitridate* avusese multiple reprezentaţii la Milano, şi acum lucra la o nouă operă. Terminase o compoziţie scenică în onoarea căsătoriei arhiducelui Ferdinand (K. 111), un motet *Regina Coeli* (K. 108), o litanie (K. 109), o simfonie (K. 110), încă o simfonie (K. 112), un *divertimento* (K. 113), apoi încă două simfonii (K. 96 şi 114), oratoriul *Betulia liberata* (K. 118), o lucrare comemorativă pentru catedrală, *Il sogno di Scipione* (K. 126), o altă simfonie (K. 124) şi numeroase alte piese instrumentale şi de cameră.

Dar această perioadă a copilăriei şi tinereţii lui Mozart s-a sfârşit brusc odată cu decesul bătrânului arhiepiscop şi înscăunarea formidabilului şi ostilului său succesor.

Capitolul doi
Maestru al instrumentelor

Arhiepiscopul Hieronymus von Colloredo a preluat dieceza şi micul stat Salzburg la începutul anului 1772. Era un om dificil, care a avut un rol important şi distructiv în viaţa lui Mozart. Era, sub multe aspecte, o figură autoritară tipică din epoca despoţilor luminaţi, favorabili reformelor atâta timp cât ele veneau de sus. Austria n-a trecut prin Reforma secolului al XVI-lea şi n-a trăit profundele ei efecte asupra muzicii serviciilor religioase, în sensul promovării limbii populaţiei autohtone şi a simplităţii puritane, adică o singură notă pentru fiecare cuvânt, ceea ce făcea majoritatea formelor de polifonie imposibilă. Fiind

în subordinea Romei, Colloredo n-a reuşit să înlăture latina, dar a stăruit ca la fiecare slujbă să se cânte un imn sau o altă piesă în limba germană. Dar şi mai important a fost – ca să citǎm relatarea sumară făcută de Mozart despre rolul lui – faptul că „întreaga slujbă, cu *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sonata religioasă*, *Ofranda* sau *Motetul*, *Sanctus* (inclusiv *Benedictus*) şi *Agnus Dei*, nu trebuie să depăşească trei sferturi de oră”. Asta însemna teme foarte simple şi un minimum de repetiţii.

Missa Brevis nu era o problemă pentru Mozart. Scrisese deja două înainte de înscăunarea lui Colloredo. Dar nu-l găsea binevoitor. Pentru înscăunarea lui a compus o Missă a Sfintei Treimi de 863 de măsuri, adică o compoziţie din categoria celor mai lungi. Dar Mozart nu aflase încă de predilecţia arhiepiscopului pentru lucrări concise şi i s-a părut că ostilitatea Prea Sfinţiei Sale în timp ce asculta era deplasată. Dar Mozart ştia cum să întoarcă totul în favoarea sa, şi prima *Missa Brevis* compusă sub noul regim, K. 192 – de numai 290 de măsuri –, este de-a dreptul superbă, de altfel ca şi *Missa Solemnis* (K. 194) de 497 de măsuri, compusă la scurt timp după aceea.

Mozart n-a afişat nicicând mândria falsă de a compune la comandă (în limitele rezonabilului), nici de a rescrie la comandă, dacă i se vorbea frumos. Dar Colloredo era categoric şi necuviincios. Asemenea multor radicali autoproclamaţi, era dominator şi înconjurat de subalterni care îl imitau. A ţinut morţiş ca Salzburg Ballhaus să fie transformat în teatru al Curţii – Hoftheater – de limbă autohtonă pe cheltuiala oraşului şi a chemat cel puţin optsprezece companii teatrale germane să dea reprezentaţii la Salzburg. Mozart n-avea nimic împotrivă să compună pentru limba germană în loc de latină şi italiană, dar îl scandalizau ordinele date dogmatic. Poate că în sinea lui simţea că, în fond, arhiepiscopului nu-i plăcea

muzica. Cânta la vioară, dar prost, şi e ciudat că n-a apelat nici la Leopold, care, fiind o autoritate internaţională în domeniul viorii, l-ar fi putut ajuta, nici la Mozart, interpret desăvârşit. Avea obiceiul să-i trateze pe muzicieni ca pe nişte lachei, şi orice părere divergentă, orice argument contradictoriu erau dovezi de nesupunere criminală. Dar asta nu era ceva ieşit din comun. Când Johann Sebastian Bach, cel mai celebru organist din lume, a demisionat din postul de la Weimar, prinţul elector de atunci i-a calificat gestul drept abrupt şi insolent, şi l-a pedepsit pe Bach, încarcerându-l timp de o lună în închisoarea castelului. Mozart n-a fost întemniţat, însă relaţiile cu arhiepiscopul s-au deteriorat treptat, până la plecarea lui grabnică şi umilitoare, în 1781.

Între timp, în anii 1770, Mozart atinsese maturitatea desăvârşită ca muzician. Stăpânea pe deplin nu numai toate formele de compoziţie, în special sonata, ci şi principalele instrumente. Ştia să cânte la toate, inclusiv la diverse instrumente de percuţie cu accesoriile aferente. N-a fost văzut cântând la harpă, şi se spunea chiar că-i displăcea. Dar compoziţiile sale nu dovedesc asta, deoarece harpa intervine adecvat şi uneori strălucitor de frumos acolo unde este cazul.

Nu e clar dacă Mozart a stăpânit mai întâi pianul sau vioara, ori pe ambele aproape în acelaşi timp. Cânta la toate instrumentele cu claviatură la *prima vista* de la vârsta de opt sau nouă ani, chiar şi la orgă, cu toate că, fiind scund, ajungea greu la pedale. Sonatele lui pentru pian sunt de obicei marginalizate, pentru că sunt asociate cu copiii şi cu imaginea delicată a lui Mozart ca bibelou din porţelan de Dresda – imagine falsă, dacă a existat vreodată. Edward Fitzgerald a scris: „Este greşit să negăm forţa muzicii lui Mozart doar fiindcă e atât de frumoasă.” Artur Schnabel, care l-a interpretat pe Mozart poate mai

bine decât oricare altul, spunea despre sonatele lui că „sunt prea uşoare pentru copii şi prea grele pentru artişti”. Sau formulat altfel: „Copiilor li se dă Mozart pentru că are puţine note. Adulţii îl evită pe Mozart din cauza cantităţii enorme de note.” Sau: „Nu notele, ci *pauzele* ridică probleme.”

Sonatele lui Mozart au avut de suferit, deoarece concertele sale pentru pian sunt evident superioare. Printre cele mai bune sonate timpurii se numără K. 284 (1775), care ni-l arată pe Mozart exploatând resursele noului instrument, pianoforte, şi *Sonata în La major* din 1778 (K. 331), cu un *Rondo alla Turca* drept final: austriecii erau fermecaţi de turci, care au continuat să reprezinte un pericol până la sfârşitul anilor 1780. Tot printre cele mai bune sonate se numără şi cea în do minor (K. 457) din 1784, o apoteoză a forţei generate de pianoforte, şi K. 576 în Re, compusă pentru prinţesa Frederica a Prusiei, şi *Sonata în Fa* (K. 533), din 1788, „care te face să asuzi”, cum o descria Mozart. *Sonata în Re*, care pe alocuri face pianul să sune ca un instrument de suflat din alamă, e cunoscută sub denumirea de „Sonata Trompetă” (K. 576).

Interpretarea lui Mozart era delicată, dar *staccato*. Lui Beethoven, care l-a auzit odată cântând (era cât pe ce să-i fie elev), i s-a părut că Mozart avea o tehnică „prea neşlefuită”. Avea un simţ aproape straniu pentru claviatură. Ştia cum funcţionează aceste instrumente din lăuntrul lor şi înţelegea de ce uneori muzica nu ieşea cum trebuie. Merită să redăm pe larg o scrisoare pe care Mozart i-a scris-o din Augsburg tatălui său despre pianele construite de Stein.

> Le prefer pe ale lui Stein, fiindcă îndulcesc sunetul mult mai bine decât cele din Regensburg. Când apăs tare, n-are importanţă dacă rămân cu degetul pe acea notă sau dacă îl ridic, pentru că sunetul încetează de îndată ce l-am produs.

> Oricum ating clapele, tonul e mereu uniform. Nu-i niciodată strident, niciodată mai puternic, sau mai slab, sau cu totul absent; într-un cuvânt, e mereu egal. E drept că Stein nu vinde un pianoforte din ăsta sub trei sute de guldeni, dar bătaia de cap şi munca depusă pentru a-l produce sunt de nepreţuit. Avantajul instrumentelor lui faţă de ale altora este că au un sistem de estompare a vibraţiilor corzilor. [...] Fără acest sistem de estompare, e imposibil să eviţi discordanţe şi vibraţii produse după ce apeşi pe clapă. Când atingi clapele, ciocănelele coboară înapoi imediat după ce lovesc corzile, indiferent dacă rămâi cu degetele pe clape sau le ridici. [...] Şi, desigur, instrumentele lui sunt durabile. Îţi garantează că placa de rezonanţă nici nu se va rupe, nici nu se va sparge. După ce termină de făcut una pentru un pian, o aşază în aer liber, expunând-o ploii, zăpezii, fierbinţelii soarelui, tuturor intemperiilor care ar face-o să plesnească. După aceea, înfige pene, le fixează cu clei, pentru ca instrumentul să fie puternic şi stabil. E fericit când apare o crăpătură, fiindcă atunci e sigur că altceva nu se mai poate întâmpla. Deseori face chiar el o crăpătură şi o repară cu clei întărind astfel locul acela.

Scrisoarea asta e foarte valoroasă, pentru că aflăm gândurile lui Mozart despre folosirea pedalelor (pe care el le manevra cu genunchii), precum şi comparaţiile pe care le făcea între diferite piane şi orgi. Lui Stein i-a spus că dorea să încerce noua lui orgă „pentru că instrumentul ăsta a fost pasiunea mea”. Dar Stein a răspuns: „Cum? Cineva ca dumneavoastră, care sunteţi pianist de clasă, vrea să cânte la un instrument care n-are nici o dulceaţă, nu-i deloc expresiv, n-are nici piano, nici forte şi e tot timpul la fel?” La care Mozart a replicat: „Toate astea n-au importanţă. [...] În ochii mei, în urechile mele, orga este regina instrumentelor.” Mozart a făcut prima oară cunoştinţă cu pianul în 1765, la Londra, şi era plin de admiraţie pentru instrumentele englezeşti. Dar le prefera

pe ale lui Stein, fiindcă i se arătase exact cum le crea maestrul, cum răzuia, cum fixa penele, cum încleia şi presa lemnul. După un timp, Stein s-a mutat la Viena, şi-a schimbat numele în Steichen şi a făcut piane pentru Beethoven. Dar l-a considerat pe Mozart cel mai priceput client: „Îl interesează tot ce are legătură cu instrumentul."

Mozart trebuia să cânte la pian tot timpul – când compunea, dirija, interpreta sau elabora diverse opere şi alte lucrări vocale. Cu toate astea, avem unele dovezi că de fapt îi plăcea mai mult vioara, iar viola şi mai mult. Tatăl său îi spunea: „Tu nu-ţi dai seama cât de bine cânţi la vioară. *Învaţă să ai încredere în tine şi cântă cu energie, din toată inima şi cu tot sufletul, da, ca şi cum ai fi primul violonist din Europa.*" Mozart era de acord. Cânta cu drag la vioară, cu şi mai mult drag la violă (într-un cvartet de coarde, era de obicei la violă). Dar amândouă îi creau dificultăţi fizice, deoarece, fiind scund, avea braţele prea scurte. Vioara este una dintre cele mai rafinate invenţii din domeniul artei, datorită frumuseţii sunetelor; nemaipomenita ei forţă de atracţie o face singurul instrument care rivalizează cu vocea omenească, iar agilitatea ei unică şi strălucirea exprimă o bogăţie de emoţii cu o infinitate de nuanţe, pe care nici un alt instrument nu le poate egala, în timp ce tonul susţinut al viorii nu e nicicând obositor. Poate să emită toate semitonurile şi microtonurile cromatice până la patru octave şi, într-o anumită măsură, chiar şi acorduri. Dar este un instrument foarte complex. Are şaptezeci de piese, care necesită cea mai înaltă măiestrie pentru a fi create şi apoi îmbinate. Mozart ştia foarte bine lucrul ăsta şi e limpede că nu doar o dată a demontat piesele unei viori pentru ca apoi să le reasambleze. Ştia că exista o limită pentru cât de mult poate fi scurtat gâtul ca să compenseze scurtimea braţului, deoarece trebuia să ţină seama de

poziţia cutiei de rezonanţă, care era extrem de importantă pentru claritatea, volumul sunetului şi acurateţea întregului instrument. O vioară construită aşa cum i-ar fi plăcut lui n-ar fi putut să fie un instrument perfect, iar una al cărei gât ar fi putut crea perfecţiunea ar fi fost prea obositoare pentru el, fiindcă şi mânuirea arcuşului, şi digitaţia ar fi fost dificile după aproximativ cincisprezece minute de cântat intens.

Vioara este un exemplu perfect de frumuseţe generată de felul în care funcţionează instrumentul. Deşi ştiinţa acustică modernă a făcut mari progrese, tot nu ştim de ce o anume vioară e bună, cu toate că un meşteşugar ştie foarte bine cum s-o facă. Lustrul trebuie să fie aplicat cu mare exactitate, şi nu înţelegem compoziţia varietăţii folosite la Cremona pentru cele mai bune viori Stradivarius. Ornamentele şi incrustaţiile decorative pentru accentuarea formei influenţează şi ele sunetul. Mozart era conştient de lucrurile astea. În vremea aceea, principalul centru în care se construiau viori se mutase din Italia în Franţa, unde Nicolas Lupot, cu doi ani mai tânăr decât Mozart, era cel mai cunoscut nume. Prin 1785, François Tourte, cu nouă ani mai în vârstă decât el, a reuşit să creeze arcuşul perfect. Instrumentistul putea acum produce un *cantabile* susţinut şi o mai mare varietate a trăsăturilor de arcuş, incluzând şi un efect *sforzando*. În timpul vieţii lui Mozart, mai ales în ultimele două decenii, au fost introduse schimbări încununate de succes, de pildă un gât mai lung şi mai subţire, cutia de rezonanţă mai solidă, căluşul mai înalt şi mai arcuit, şi coarde mai robuste.

Mozart a folosit din plin avantajele acestor îmbunătăţiri în compoziţiile sale ulterioare pentru vioară. Dar deja în 1775, când avea 19 ani, îşi exprimase amplu şi cumpănit părerea despre vioară şi scrisese cinci concerte pentru

vioară în vara acelui an (K. 207, K. 211, K. 216, K. 218 şi K. 219). Aceste concerte reprezintă o explorare profundă şi sistematică a potenţialului viorii, şi trebuie considerate ca fiind laolaltă prima capodoperă de maturitate a lui Mozart. Este o realizare de-a dreptul uluitoare, fiindcă nu e repetitivă, concertele sunt de o mare varietate şi muzica e o permanentă încântare. Ar fi o greşeală să cântăm doar două concerte consecutiv, iar pe celelalte să le lăsăm deoparte; însă eşalonate în răstimp de o săptămână ele oferă o educaţie completă în arta viorii. Mozart n-a mai revenit apoi la concertul pentru vioară: următoarele două atribuite lui sunt falsuri. Spusese tot ce a avut de spus şi a instaurat un model. Beethoven, Mendelssohn, Brahms şi Ceaikovski au compus, fiecare, doar un singur concert pentru vioară. Sunt, într-adevăr, superbe – concertul lui Beethoven este poate compoziţia lui cea mai desăvârşită. Însă nici unul din aceşti compozitori n-a riscat să scrie încă o lucrare de vârf pentru vioară. Sibelius, al cărui concert pentru vioară e rezultatul unui efort solitar şi probabil cea mai încântătoare dintre lucrările lui majore, a explicat de ce: „Vioara rupe ceva din tine, te sleieşte, şi dacă duci un concert până la capăt trebuie să te odihneşti mulţumit tot restul vieţii.”

Mozart a continuat totuşi să scrie sonate pentru vioară şi pian, o combinaţie care îi procura o imensă plăcere şi era dovada celui mai persistent talent muzical cu care era înzestrat el, anume să combine şi să evidenţieze varietatea timbrală a două (sau a mai multe) instrumente. Sunt douăzeci şi şase de lucrări. Ni-l arată pe Mozart în cea mai bună formă a sa: visător, meditativ, tihnit. Cele mai reuşite sunt *Sonata în Si bemol* (K. 454) din 1784, compusă pentru celebra violonistă Regina Strinasacchi, şi cea în La (K. 526), cu faimosul final *moto perpetuo.* Mozart a evitat virtuozitatea exuberantă, dar găunoasă, care

dăunează atâtor piese pentru vioară din acea perioadă. I se părea „o prostie”. Spunea că el nu e „amator de dificultăţi tehnice doar de dragul lor”, că îi plăcea „să gândească profund” în timp ce cânta la vioară şi voia să-i încurajeze pe ascultători să facă şi ei la fel. Lucrările pentru vioară ale lui Mozart l-au impresionat profund pe Beethoven, care a făcut următoarea remarcă unui prieten: „Noi n-o să fim niciodată în stare de aşa ceva”, dar nu s-a lăsat şi a compus marele său concert, care cu siguranţă i-ar fi încântat pe Mozart şi pe tatăl lui.

Faptul că Mozart prefera să cânte la violă se datora probabil preferinţelor lui estetice pentru tonurile plăcut timbrate şi pline de savoare. Problema este că viola, spre deosebire de vioară, nu poate genera acele minunate efecte acustice dacă e tot timpul sprijinită pe umăr. Pentru a obţine întreaga frumuseţe şi profunzime a sunetului emis de corzile grave, o violă ideală ar fi prea lungă pentru braţul instrumentistului. Acordajul este cu o cvintă mai jos decât la vioară, şi de aceea i-ar trebui un corp de aproximativ 53 de centimetri. Un instrumentist obişnuit nu are cum să mânuiască de la umăr un instrument mai lung de 43 de centimetri. De asemenea, pentru a cânta la violă sunt necesare mişcări mai largi ale degetelor şi o articulare mai mare a degetelor mâinii stângi. Dar asta nu era o problemă pentru Mozart, expert al claviaturii, iar muşchii mâinilor şi-i antrena cântând permanent. În schimb, n-avea cum să-şi modifice lungimea braţului, mai ales deoarece arcuşul violei e mai gros, mai greu şi, uneori, trebuie apăsat mai tare. În concluzie, ca să cânţi la violă îţi trebuie mai multă forţă musculară decât pentru vioară. E posibil ca Mozart să fi fost tentat să cânte la violă ca la violoncel, însă atunci ar fi apărut o serie de alte probleme, şi nu avem dovezi că ar fi făcut o astfel de încercare. Se ştie însă că la Cremona s-au fabricat

instrumente care să poată fi sprijinite de podea cu un cui (picior). Sursele noastre de informaţii sunt limitate, deoarece, faţă de cele peste cinci sute de viori Stradivarius care au supravieţuit, n-au mai rămas decât unsprezece viole.

Adevărul e că, până să înceapă Mozart să se preocupe de violă, ea nu era considerată un instrument solist (până în 1750 nu se cunoaşte nici o lucrare pentru violă ca instrument solist). Spre deosebire de strălucirea viorii, de forţa şi profunzimea violoncelului, se pare că nu se rezervase un rol aparte pentru un instrument de coarde alto-tenor. Aşa se explică de ce adevăraţii experţi, printre care şi Leopold, au rămas uimiţi când Mozart a compus, în 1779, *Sinfonia Concertante* (K. 364). Era o iniţiativă deosebit de temerară din partea unui tânăr de 23 de ani, fiindcă punea viola pe picior de egalitate cu vioara. Merită să analizăm în amănunt cum a justificat Mozart promovarea violei într-un rol central. Orchestraţia a fost gândită în acest scop. Mozart a folosit tonalitatea Mi bemol, ceea ce i-a permis să accentueze partea de *scordatura* a violei. Prin contrast, aşa ceva nu s-ar potrivi viorii, întrucât nici una dintre coardele ei libere nu serveşte la evidenţierea notelor de bază ale acestei tonalităţi. De fapt, Mozart a scris partitura în Re, şi a modificat acordajul cu un semiton mai sus – artificiu cunoscut sub denumirea de *trasposizione scordature –,* astfel încât instrumentistul cântă în Re, dar sunetul ce rezultă e Mi bemol. Tonalitatea dă violei amplitudine, sporeşte strălucirea sunetului, şi trei din cele patru coarde ale violei îi evidenţiază tonica, subdominanta şi dominanta. Numai un expert ca Mozart ar fi ştiut asta. Aşadar, datorită iscusinţei lui Mozart, bazată în întregime pe ştiinţă, preeminenţa violei este accentuată printr-o interpretare mai intensă, rezultatul fiind că ambele instrumente devin cu adevărat egale pentru prima oară în

istoria muzicii. Iată de ce compoziţia sună atât de fermecător, de ce este o bucurie pentru interpreţi. Ascultătorul nu are nici un moment senzaţia că viola caută să domine, ci intră pur şi simplu în împărăţia ei. În acelaşi timp, partitura viorii este scrisă cu o atât de neîntrecută măiestrie, încât instrumentul nu este nici un moment neglijat, nu i se ştirbeşte nicidecum valoarea. Suntem, într-adevăr, martorii unei împletiri senzuale între vioară şi violă, aşa încât nu ne este cu putinţă să ştim care din ele era preferata lui Mozart. Ştim doar că le iubea pe ambele cu mare pasiune. Astfel, *Sinfonia Concertante* a devenit în scurt timp – şi a rămas – una dintre cele mai populare compoziţii ale sale, iar după unii este chiar cea mai bună.

Mozart a continuat să exploateze viola şi s-o răsplătească, mai ales în unele din ultimele sale compoziţii. *Cvintetul în sol minor* din 1787 (K. 516), pentru două viori, două viole şi violoncel, este o lucrare frumoasă, dar şi experimentală, demonstrând ce efect are viola dacă se utilizează surdina. *Trioul pentru violă, clarinet şi pian* (K. 498) este de asemenea un experiment, folosind cele trei instrumente împreună pentru prima oară, şi arată cât de reuşită este combinaţia. În ultimul său cvartet de coarde, K. 590, din 1790, viola are câteva solouri splendide, care nu numai că necesită o mare virtuozitate, dar pun în valoare resursele extraordinare ale instrumentului, în special în pasajele cromatice. Folosirea violei de către Mozart i-a inspirat pe constructorii de instrumente să-şi dezvolte arta, însă inovaţiile n-au fost introduse înainte de 1800, un deceniu după moartea lui Mozart.

Muzica, întocmai ca pictura, e plină de trucuri, şiretlicuri, falsuri în scopul de a susţine cauza artei – înşelăciuni şi neadevăruri în serviciul unui adevăr superior. Mozart ştia foarte bine lucrurile astea, şi nimeni nu era mai încântat ca el să-şi folosească toate cunoştinţele secrete

pentru a produce efecte magice. Acest lucru era valabil mai ales atunci când compunea pentru corn, instrument brut, nerafinat, formidabil, chiar când avea valve, ca să nu mai vorbim de curburile grosolane ale instrumentului standard din vremea lui Mozart. Cornul s-a născut pe câmpul de vânătoare şi a devenit indispensabil ca instrument în orchestră, în primul rând fiindcă are o forţă acustică extraordinară, care, dacă e necesar, poate acoperi chiar un *fortissimo* de orgă. Pe de altă parte, te poate vrăji cu tonul blând, melancolic, cu tânguitul jalnic şi freamătul îndepărtat, ca un muget prelung, sfâşietor, murmurând când deasupra, când sub linia melodică a coardelor.

Ca să poată face cornul să execute repertoriul lui imens de trucuri, instrumentistul trebuie să-şi pună la dispoziţie tot corpul: să respire prin muştiucuri speciale, cioplite sau ciocănite după cerinţele şi plămânii lui, să facă pauze sau să schimbe poziţia buzei inferioare, să ajusteze cu limba unghiul fluxului de aer – de pildă, se pot obţine efecte minunate ţinând cornul deasupra capului –, dar mai ales să pună mâna stângă în pâlnia cornului. Mozart ştia aceste tehnici. Spunea că de fapt cornul îl distrează mai mult decât orice alt instrument. Poziţia corectă a mâinii în pâlnia cornului este esenţială pentru a obţine sunetul fin şi nota corectă. Mâna deschisă, cu degetele strâns unite şi uşor curbată, este plasată în interiorul pâlniei cu dosul palmei opus instrumentistului, degetul mare şi celelalte degete pot fi apoi mişcate în diverse feluri – posibilităţile sunt infinite. Tehnica mânuirii cornului este o adevărată ştiinţă şi, în esenţă, ea constă în micşorarea gradată a deschiderii pâlniei, care nu numai că modifică tonul şi volumul, dar coboară întotdeauna intensitatea sunetului, în special a notelor grave. Dacă pâlnia e total închisă, tonul este puternic, pătrunzător, chiar sinistru, sugerând

primejdie şi teamă, altfel, dacă se trece la *piano*, se emit tonuri îndepărtate, ca un ecou. Mozart exemplifică aceste indicaţii tehnice cu o infinitate de variaţiuni şi adaugă nenumărate alte artificii în cele patru concerte pentru corn: unul în Re (două mişcări separate, compuse la date diferite), şi alte trei în Mi bemol, în formula tripartită clasică. Până atunci, se compuseseră doar puţine lucrări având cornul instrument solist, în afară de primul Concert brandenburgic de Bach şi două concerte de Haydn, în Re. Nici după aceea, n-au apărut prea multe: o sonată de Beethoven, Wagner şi, desigur, două concerte ale poznaşului bavarez Richard Strauss, alteregoul lui Mozart. Dar întâlnim partituri pentru corn extrem de frumoase, ingenioase şi originale în compoziţiile lui Mozart pentru orchestre mari sau mici. Adevărul e că, fără Mozart, repertoriul pentru corn ar fi rămas o imensă gaură, cu foarte puţine moviliţe izolate.

Mozart s-a străduit enorm să scrie şi pentru fagot, care e atât de important pentru tonul optim al unei compoziţii orchestrale. Spunea: „*Tonul* e mai important decât *registrul.*” Când şi-a compus lucrările pentru fagot (K. 191 şi 292) în 1774, Mozart a folosit un instrument cu şapte clape, creat de F.G. Kirst din Potsdam. Acest instrument straniu, dar nobil, e un caraghioslâc, un mănunchi de beţe, de unde şi denumirea lui în italiană *fagotto* (*Fagott* în germană)[1], şi din pricina asta se şi fac glume pe socoteala lui. Pe Mozart l-a încântat şi din acest motiv, dar mai ales pentru că îl putea folosi ori de câte ori ar fi dorit să dea mai multă viaţă partiturii. Cheia construcţiei este felul în care corpul principal e dublat de un tub suplimentar îndoit la capăt, ca o agrafă de păr. Fagotul tipic are o lungime de 140 cm, dar, luând în considerare că tubul principal e dublat de un tub suplimentar, lungimea totală este de 250

[1] Joc de cuvinte: în argou, *faggot* desemnează un homosexual (*n.ed.*).

cm. Tubul este gros, făcut din lemn de arţar, şi prepararea lui durează doisprezece ani. Ca şi în cazul viorii, precizia şi exactitatea sunetului sunt esenţiale. Fagotul, chiar cel standard, este cel mai scump instrument.

Mozart aborda muzica într-un mod foarte personal. Asocia fiecare instrument cu diverşi oameni, pe care îi considera interpreţi străluciţi, şi compunea cu ei – sau adeseori doar cu unul dintre ei – în minte. Nimic nu-i plăcea mai mult decât să stea de vorbă între patru ochi cu un interpret despre instrumentul lui, despre ce se poate sau nu se poate face cu el, şi cum ar putea un maestru să-i exploateze la maximum potenţialul. Fagotul aparţinea unei categorii aparte. Fiecare exemplar se deosebea mult de oricare altul, şi interpretul era legat pe viaţă de instrumentul lui. Trebuia să-l rodeze, să-l „îmbuneze”. La fel ca şi oboiul, fagotul are o ancie dublă din bambus. Este foarte delicată, se rupe uşor, şi subţierea se realizează cu o pilă şi un cuţitaş ascuţit pentru răzuire. Când operaţia este efectuată, lama are o zecime de milimetru şi este extrem de fragilă. Tonul şi felul în care instrumentul răspunde la digitaţie depind numai de sensibilitatea anciei. Aşadar, rolul anciei este nu numai complicat, ci şi foarte personal. Crearea unei ancii este o mare artă, şi un meşter desăvârşit putea făuri o ancie cu o longevitate de doi ani, chiar dacă instrumentul era folosit zilnic. Şi, invers, o ancie prost făcută, fie ea din bambus păstrat cu grijă şi lăsat să se maturizeze timp de patru sau cinci ani, putea să nu dureze mai mult de o săptămână.

Este de neconceput că ştim atât de puţin despre fagotul din vremea lui Mozart. Nici o ancie anterioară secolului al XIX-lea n-a supravieţuit, şi documentaţia rămasă este foarte anemică. Putem spune doar atât: *Concertul pentru fagot în Si bemol* (K. 191) din 1774, când Mozart avea 18 ani, dovedeşte cât de exhaustiv cunoştea el teoretic şi

practic deopotrivă capacitatea şi spiritul instrumentului. Fagotiştii adoră acest concert deoarece este pe departe cea mai bună operă majoră din repertoriul fagotului. Ne-ar plăcea să credem că Mozart l-a scris pentru Felix Rheiner din München, cel mai de seamă fagotist al timpului său. E cert că Mozart l-a cunoscut şi l-a auzit cântând. Cum el scria de obicei pentru o persoană anume, Felix Rheiner ar fi fost cel mai probabil candidat. Se zice de asemenea că ar fi scris trei concerte pentru amatorul baron Dürnitz, dar nici unul nu s-a păstrat. Despre un alt concert atribuit lui Mozart, mult inferior, ştim azi că a fost compus de François Devienne. Mozart a scris şi o sonată pentru fagot şi violoncel, creaţie unică şi minunată, mult prea rar cântată (K. 292), şi aceasta a fost cu siguranţă compusă pentru Dürnitz. Singura partitură pentru fagot compusă cu siguranţă de Mozart pentru Rheiner este cea din *Sinfonia Concertante*, la care a muncit foarte mult, dar care contribuie enorm la succesul acestei sublime lucrări.

Mozart şi-a trăit aproape întreaga viaţă fără clarinet, instrumentul de suflat cel mai versatil, proteic şi folositor, dar când a avut acces la el, în ultimii ani de viaţă, a compus pentru acest instrument cu ireproşabilă măiestrie. Până atunci, se folosise de *corno di bassetto*. Era un instrument greoi, nepotrivit în compoziţiile pentru orchestră, însă lui Mozart îi plăcea, şi cu expertiza lui tehnică a reuşit să-i ocolească limitările. Dacă avea trei, folosea cheia sol şi transpoziţia inferioară pentru registrul grav. Pentru *Serenada în Si bemol* (K. 361) şi pentru *Recviem* (K. 626) a folosit un *corno di bassetto* în Fa, dar când compunea nocturne pentru două soprane şi bariton, cu acompaniament de trei *corni di bassetto*, urca la Sol. Era greu să compui pentru acest instrument, şi interpretarea era şi ea dificilă. De aceea s-au bucurat muzicienii când a apărut clarinetul pe la sfârşitul anilor

1780, cu toate că şi acesta implica transpoziţia. S-au păstrat foarte puţini *corni di bassetto*, şi exemplarele care mai există nu se folosesc aproape niciodată, aşa că avem cunoştinţe limitate despre ele. Numai un expert ca Mozart a putut să scrie pentru acest instrument şi, datorită caracterului său jovial şi prietenos, a reuşit să-i convingă pe instrumentiştii suflători să-i cânte compoziţiile. Mozart avea ambiţia de a găsi exact tonul potrivit pentru fiecare lucrare pe care o avea în minte – *corno di bassetto*, spunea el, „vorbeşte cu o voce" pe care nu o are nici un alt instrument.

Nu trebuie să uităm un fapt important cu privire la Mozart. El a trăit la începutul primei explozii demografice mondiale, ceea ce a însemnat (printre nenumărate alte efecte) o creştere rapidă şi imensă a volumului de muzică interpretată pentru public, a numărului de muzicieni, a sumelor de bani cheltuiţi pe muzică. A luat de asemenea avânt tipărirea partiturilor şi, nu în ultimul rând, s-a făcut simţită proliferarea constructorilor de instrumente muzicale şi a inventivităţii lor competitive. Spre sfârşitul vieţii lui Mozart, multor instrumente li se aduseseră îmbunătăţiri, iar de altele nu a mai apucat să beneficieze. Succesorii lui imediaţi, Schubert şi Beethoven, au avut mai mult noroc. Oboiul, de pildă, instrument frumos şi semnificativ, esenţial pentru un ton orchestral optim şi pentru eventuale solouri, a făcut un salt calitativ enorm în primul sfert al secolului al XIX-lea. În schimb, putem avea o idee despre oboiul cu care trebuia să se mulţumească Mozart privind ilustraţia din *Enciclopedia* lui Denis Diderot şi pictura revelatoare a lui Zoffany, *Oboistul* (1770). Lăsa mult de dorit. Când Beethoven şi-a scris *Simfonia a VI-a*, oboaiele aveau 14 orificii obişnuite şi un orificiu special, care facilita producerea armonicelor superioare, şi erau perfect cromatice fără să se recurgă la digitaţia

încrucişată. Aşa se explică de ce simfoniile lui mai târzii sunt mult mai bune. Mozart a folosit toată viaţa oboaie inferioare. Acesta a fost unul dintre motivele pentru care a fost foarte bucuros să le înlocuiască cu clarinete în două din ultimele trei simfonii, cu toate că îşi demonstrase deja măiestria de a compune pasaje şi a produce sunete uluitoare cu oboaiele pe care le avea la îndemână, în Concertul pentru oboi sau flaut din 1778 (K. 314), care s-a păstrat în versiunea pentru oboi. (*Concertul pentru oboi* K. 271 s-a pierdut, din păcate.)

Cele două lucrări concertante pentru flaut, *Concertul în Sol* (K. 313) şi *Andante în Do* (K. 315), au supravieţuit, şi ele dezmint afirmaţia unora că lui Mozart i-ar fi displăcut flautul. Probabil că zvonul s-a răspândit pentru că flautiştii sunt, după cum bine se ştie, foarte nesupuşi, introducând propriile idei în orchestraţia lucrărilor fără să se consulte cu compozitorul, ceea ce este o obrăznicie intolerabilă faţă de un muzician atât de meticulos ca Mozart. Este adevărat că acesta era cam suspicios cu privire la harpă, singurul instrument la care nu ştia să cânte şi care, şi pe vremea aceea, era îndeobşte domeniul doamnelor, aşa cum aflăm şi din romanele lui Jane Austen, născută cu douăzeci de ani după Mozart. La Paris, în 1778, un protector ducal şi tată îngăduitor i-a comandat un concert pentru flaut şi harpă pe care să-l poată cânta fiica lui. După unele ezitări, Mozart a căzut de acord cu ducele şi compoziţia, care e chiar foarte bună, există (K. 299). Mozart şi-a exprimat însă părerea despre harpă sub forma unei glume muzicale în partea finală a concertului – un pasaj pe care harpa nu-l poate interpreta. A-l pune pe instrumentist în faţa câtorva măsuri imposibil de cântat era o formă destul de obişnuită de umor din partea compozitorului, dar nu întotdeauna reuşită, deoarece instrumentiştii experţi, în război continuu cu compozitorii – duşmanii lor naturali –, găsesc

adesea metode ingenioase de a cânta pasaje „necantabile”. Dar în cazul de mai sus vorbim de fiica manierată a unui duce manierat, nu de membrul neînduplecat al unei orchestre; ea nu ştia ce replică să dea şi a trebuit să înghită provocarea.

Mozart era capabil să cânte la toate instrumentele de suflat din alamă, în primul rând la trompetă, pentru care tatăl lui scrisese un concert în 1762, când Mozart avea şase ani. Ca şi cornul, trompeta poate să facă mult zgomot, şi asta cu toate că sunt două instrumente construite diferit: două treimi ale tubului sunt cilindrice, şi numai o treime este conică, în timp ce la corn este invers. Trompeta din orchestră, spre deosebire de cea militară, a fost revoluţionată de Johann Heinisch, cu scurt timp înainte de naşterea lui Mozart. I-a mărit registrul şi a obţinut note acute de mare claritate, forţă şi acurateţe. Tehnic, este un corp metalic conic, prevăzut cu ventile, activat prin punerea în vibraţie a unei ventuze elastice cu buzele, dar definiţia asta nu spune nimic despre delicateţea şi diversitatea post-Heinisch. Bach scria pasaje minunate pentru trompetă, mai ales în *Oratoriul de Crăciun* şi în al doilea Concert brandenburgic. Dar, sigur, nu erau trompete cu valve, pentru că acestea n-au apărut înainte de 1815-1830. Unele aveau clape, dar tot nu puteau produce continuitatea tonului pe care îl genera o valvă. Ceea ce se putea realiza cu un astfel de instrument ne-o demonstrează Joseph Haydn în spectaculosul lui concert pentru trompetă, care e poate compoziţia lui cea mai plină de viaţă. Cu toate astea, majoritatea compozitorilor din vremea lui Mozart priveau trompeta ca pe un instrument demodat, folosit cu precădere în *tutti*, pasajele executate de întreaga orchestră. La o privire atentă putem însă constata că, orchestrând diverse concerte şi simfonii, Mozart împingea lucrurile la limita lor,

cerându-le trompetiştilor – şi reuşind întotdeauna să obţină – o interpretare de o nemaipomenită măiestrie şi tenacitate.

Mozart a folosit cu iscusinţă şi trombonul, omologul tenor-bariton al trompetei sopran din orchestră, cu o culisă mobilă prin care instrumentistul variază lungimea tubului. Tromboane cu valve nu existau pe timpul lui Mozart. Într-adevăr, trombonul se auzea în foarte puţine orchestre de muzică simfonică, şi Mozart le includea numai în opere şi compoziţii religioase. Pentru el, trombonul emitea sunete de senzaţie şi trebuia folosit moderat, cu multă cumpătare, pentru ca intervenţia lui să producă efecte de-a dreptul uluitoare. De pildă, sunetul fantomatic al trombonului care-l însoţea pe „oaspetele de piatră” din *Don Giovanni* şi un solo, *Tuba mirum spargens sonum*, din partea *Dies Irae* a *Recviemului.*

La fel foloseşte Mozart şi instrumentele de percuţie, mai ales timpanele. E trist că majoritatea compozitorilor le neglijează, folosindu-le numai în *tutti*, şi nici nu ştiu exact în ce fel pot fi reglate. *Simfonia a IX-a* de Beethoven ar fi fost o lucrare mult mai subtilă dacă el ar fi acordat mai multă importanţă timpanelor, singurele instrumente de percuţie care pot să genereze înălţimea exactă a notelor şi, astfel, să contribuie la armoniile orchestrale. E necesar un minimum de trei tobe, fiecare reglată pe un sunet dat. Reglajul poate fi modificat în timpul interpretării, dar compozitorul trebuie să cunoască această metodă şi să facă pauzele necesare. Membranele tobelor folosite de Mozart (de 75, 66 şi 61 de centimetri) se fixau de mână cu şuruburi, şi sunetul avea o întindere de 1,33 octave. Membranele trebuiau să fie făcute din piele de viţel de cea mai bună calitate – provenind de la animale tinere şi sănătoase –, cu grosimea între 0,125 şi 0,175 mm. Procesarea – tratarea cu apă de var, răzuirea, întinderea –

trebuia să fie perfectă. Pentru Mozart, era esenţial să inspecteze tobele oricărei orchestre pentru care scria o compoziţie, ca să fie sigur că instrumentele erau în formă excelentă. Dacă era necesar, el fiind atât de rapid, se întâmpla să modifice orchestraţia înainte de concert. Ţinea seama şi de starea vremii: dacă noaptea era umedă şi sala prost încălzită, devenea problematic să interpretezi note înalte. Pe de altă parte, vremea foarte uscată putea să le facă stridente. Timpaniştii ştiau şi ei asta, dar foarte puţini compozitori erau familiarizaţi cu asemenea lucruri, şi tocmai datorită unor detalii de acest fel instrumentiştii îl îndrăgeau pe Mozart.

Cunoştea şi regulile complexe ale loviturilor de tobă, care necesită un simţ dezvoltat al înălţimii sunetului, al tonului, un ritm perfect şi o fluenţă extremă. Timpanistul trebuie să-şi întreţină mereu muşchii în forma cea mai bună, antrenându-i în permanenţă. Circulă superstiţia că *ar şopti membranei timpanului.* De fapt, ei murmură diferite note ca să testeze armonicele. Tobele au o rezonanţă simpatetică. Cu o pereche de tobe corect reglate în cvinte, cea de jos va cânta atunci când timpanistul o loveşte pe cea de sus. Timpaniştii trebuie să se priceapă foarte bine să schimbe înălţimea sunetului uneia sau a mai multe tobe, în timp ce restul orchestrei cântă adesea într-o altă tonalitate. Puţini sunt compozitorii care ştiu cum să rezolve chestiunea asta sau cum să orchestreze optim pentru instrumentele de percuţie. Dar Mozart ştia tot – de pildă, o notă cu două codiţe (şaisprezecime) însemna că timpanistul trebuia să lovească simultan cu ambele beţe. Există o notaţie specială pentru notele de ornament, *scoperti*, pentru surdine (*dämpfer,* cum se spune în germană). Haydn era un maestru al orchestraţiei pentru instrumentele de percuţie, şi cred că Mozart a învăţat de la el, deşi a mai

inventat şi el nişte trucuri pe care Haydn nu şi le-a imaginat niciodată, spre exemplu, ceea ce numea el *coperti,* timpane *con sordini,* de care s-a folosit, dublate de trompete cu surdină, în opera *Idomeneo* (1781). Dar nu cerea lucruri exagerate timpaniştilor. Voia neapărat să-i lase să cânte bine, relaxaţi. Era însă consecvent, şi instrumentiştii apreciau asta. Apreciau, de asemenea, faptul că Mozart recurgea la instrumentele de percuţie acolo unde compozitorii anteriori nu îndrăzniseră să le folosească, şi era foarte grijuliu ca timpanele să-şi facă intrarea exact la momentul potrivit.

Beethoven avea mai puţine cunoştinţe în acest domeniu, dar şi-a şlefuit metodele, adăugându-le încă una. În 1793, la doi ani după decesul lui Mozart, Jean-Paul Martini a inventat, în opera lui *Sappho*, un acord pentru două tobe, şi Beethoven a preluat acest truc, perfecţionându-l şi folosindu-l cu mare succes în *Simfonia a IX-a*. După câte ştiu eu, a fost singura ocazie pe care a ratat-o Mozart de a produce un nou sunet.

Mozart trebuie să fi simţit de la bun început că arhiepiscopul Colloredo nu era câtuşi de puţin amator de muzică. Cu intuiţia lui extraordinară, detecta imediat oamenii lipsiţi de sensibilitate auditivă; el personal avea un auz muzical absolut şi putea discerne şi memora cele mai minuscule diferenţe de ton. Ce se înţelege prin auz muzical absolut? În primul rând, înseamnă să poţi numi sau reda o notă fără să fii influenţat de cea auzită anterior. Mai înseamnă şi capacitatea de a detecta cele mai mici diferenţe de ton. Când Mozart avea şapte ani, prietenul tatălui lui, Johann Schachtner, îi dădea uneori voie să cânte la vioara lui, lucru pe care copilul îl considera o mare favoare, pentru că vioara aceea avea un timbru catifelat şi moale, aşa că îi spunea „vioara de unt”. Într-o zi, Schachtner l-a surprins pe micuţul Mozart jucându-se cu

miniaturala sa vioară. Copilul a întrebat, continuând să cânte: „Ce-aţi făcut cu vioara de unt?” Dar, dintr-odată, s-a oprit din cântat, zicând: „Dacă n-aţi schimbat acordajul de când am cântat eu la ea, e cu o jumătate de sfert de ton mai jos decât a mea.” Exactitatea asta neobişnuită de auz şi memorie a stârnit mai întâi râsul, dar Schachtner a cerut să i se aducă instrumentul, l-a examinat şi a văzut că băieţelul avea perfectă dreptate. Sigur, întâmplarea asta nu pare plauzibilă, dar s-a constatat în câteva cazuri că o ureche sensibilă poate percepe diferenţa de o optime de ton. Aceasta fiind situaţia, e foarte posibil ca atitudinea lui Colloredo faţă de muzică să-l fi dezgustat pe Mozart şi să fi ridicat o barieră insurmontabilă între ei.

Nu ne va surprinde, aşadar, că lucrarea compusă pentru înscăunarea lui Colloredo (K. 126) e considerată cea mai anostă operă din tot ce a scris el vreodată. Cu toate astea, Mozart s-a străduit să-i fie pe plac arhiepiscopului şi l-a servit timp de nouă ani făcând de toate: a predat, i-a îndrumat pe băieţii din cor, a cântat la orgă la slujbele religioase, a compus *pièces d’occasion*, adeseori de pe o zi pe alta. A fost, de fapt, toată viaţa extraordinar de productiv, dar niciodată mai mult ca în anii 1770. Era dotat cu marele talent de a începe să compună de îndată ce se aşeza la masa de scris şi avea o capacitate de concentrare formidabilă. N-a ştiut absolut niciodată ce înseamnă neliniştea în legătură cu o piesă pe care tocmai o terminase de scris şi nici nu şi-a revizuit la infinit compoziţiile. Astfel, între februarie şi octombrie 1772, a compus, pe lângă o operă minoră K. 126 pentru înscăunarea arhiepiscopului, *Il sogno di Scipione*, de fapt o serenadă dramatică, şapte simfonii (K. 124, 128–130 şi 132–134), patru divertismente (K. 131 şi 136–138), o litanie, *De venerabili* (K. 125), şi o *Regina Coeli* (K. 127). Apoi, din martie 1773 şi până în vara acelui an, a scris un

Divertimento pentru suflători (K. 166), un *Concertone* pentru două viori (K. 190), patru simfonii (K. 184, 181, 162 şi 182), un cvartet de coarde (K. 160), o sonată pentru vioară (K. 56) şi o missă (K. 167).

Între 1782 şi 1785, inspirat de un cvartet de coarde de Haydn, Mozart a compus, la Viena, o serie de şase cvartete şi le-a dedicat maestrului mai în vârstă. „Am muncit mult la ele. La nimic altceva n-am muncit mai mult.” Probabil că nici un alt compozitor contemporan în viaţă nu a avut asupra lui Mozart o influenţă mai mare decât Haydn. Admiraţia era reciprocă. Haydn i-a spus odată lui Leopold, tatăl lui Mozart: „Jur pe Dumnezeu Atotputernic că fiul dumneavoastră este cel mai talentat muzician pe care l-am cunoscut vreodată.” Cei doi s-au influenţat unul pe celălalt, şi firele relaţiei lor artistice sunt greu de identificat, ceea ce fascinează, dar poate fi exasperant pentru erudiţi. Totuşi, studierea acestor cvartete (K. 387 „Primăvara”, K. 421, K. 428, K. 458 „Vânătoarea”, K. 464 şi K. 465 „Al disonanţelor”) ne arată limpede că Haydn a avut asupra muzicii de cameră a lui Mozart un efect adânc, stabilizator, calmant, fără a-i diminua în vreun fel efervescenţa caracteristică. Ultimele două cvartete din această serie (K. 464 şi K. 465) sunt printre cele mai desăvârşite creaţii pe care le-a scris vreodată. Viorile, viola şi violoncelul se împletesc cu o eleganţă magică, creând uneori senzaţia că cei patru instrumentişti cântă la un singur instrument gigantic. Mozart era fericit şi la pian, şi la pupitru, cu vioara în mână. Avea însă şi perioade când părea să prefere coardele. Când a terminat de compus cvartetele, în care el cânta la violă, „a cutezat”, cum s-a exprimat tatăl lui, să cânte partitura solistică a unuia din concertele lui pentru vioară la o mânăstire. Publicul era obişnuit să-l vadă pe Mozart la pian, şi e drept că îşi cânta adesea concertele,

dirijând totodată orchestra, de la claviatură. Dar de multe ori s-a întâmplat să apară în faţa publicului ca solist la vioară ori dirijând orchestra cu vioara, sau chiar, uneori, cu viola. Cred că nici un alt compozitor de renume din toată istoria muzicii n-a fost suficient de versatil şi sigur de sine ca să stăpânească trei instrumente diferite la nivel concertistic.

Date fiind aceste calităţi, precum şi fertilitatea lui de compozitor, cum se face că arhiepiscopul Colloredo nu l-a preţuit mai mult? E un mister. Chiar dacă el însuşi era afon, nu se poate să nu-şi fi dat seama câtă lume îl admira pe acest interpret atât de desăvârşit. Eu bănuiesc că privea cu ostilitate calităţile lui Mozart, fiindcă le găsea nepotrivite unui subaltern pe care voia să-l ţină sub control. Arhiepiscopul era un prinţişor neînsemnat şi nu ştia cum să se comporte cu un geniu ca Mozart. Auzim parcă ecoul spuselor Mariei Tereza în părerea arhiepiscopului că toate concertele pe care Mozart le dădea în alte oraşe sau chiar prin împrejurimile Salzburgului, adică în afara sferei lui de influenţă, sunt acte de cerşetorie: „Nu tolerez cerşeala asta”, spunea.

Iată de ce Mozart a căutat să scape de protectorul lui cu mult înainte de ruptura finală şi să plece în alte centre muzicale. Unul dintre acestea era, bineînţeles, Viena, dar îl atrăgea şi Mannheim, fostă fortăreaţă, care în 1720 fusese ales sediu al prinţului elector şi a cunoscut mai bine de jumătate de secol de prosperitate. Prinţul elector Carol III Filip l-a transformat într-un fascinant oraş-palat baroc – un Versailles german cu nouăzeci şi opt de firide pe faţadă. Prinţul şi succesorul lui, Carol Theodor, erau amândoi iubitori de muzică şi cântau regulat în recitaluri camerale, fiecare cu muzicienii lui. Numărul lor a crescut de la 48 în 1745 la 90 în 1778. La Mannheim se putea deci forma cea mai mare orchestră din lume, cu excepţia celor de la

Milano şi Napoli. C.D.E. Schubert scria: „Ar fi greu să găseşti o altă celebritate care să fi împletit atât de strâns muzica cu propria-i viaţă. Muzica îl trezeşte, muzica îl însoţeşte la masă, muzica răsună când merge la vânătoare, muzica dă aripi rugăciunilor sale în biserică, muzica îl leagănă în pragul somnului mângâietor.” Ar fi putut să-i fie un desăvârşit protector-partener lui Mozart. Din păcate, avea deja un îndrumător profesionist de o rară măiestrie, Johann Stamitz, violonist de mare virtuozitate, care a devenit director muzical şi avea în comanda lui, aşa cum spunea muzicologul englez Charles Burney, „o armată de generali”.

Mozart se simţea bine la Curtea din Mannheim, despre care Voltaire spunea că e „cea mai strălucită din Europa”. S-a întâlnit acolo cu numeroşi instrumentişti de vază, a învăţat multe de la ei, a şi scris pentru ei şi se simţea de minune în compania lor. În 1777, când avea 21 de ani, era într-un turneu, liber de tirania arhiepiscopului. Tatăl nu l-a putut însoţi, a insistat în schimb ca soţia lui să fie alături de fiu. La Mannheim au stat între 30 octombrie 1777 şi 14 martie 1778, şi lunile astea au fost probabil cele mai fericite din viaţa lui Mozart. A avut prilejul să asculte pentru prima dată muzică bună de operă în limba germană, i-a cunoscut pe compozitorii Ignaz Holzbauer şi Anton Schweitzer, s-a îndrăgostit de o soprană de 16 ani (sora mai mare a viitoarei lui soţii), dar, mai presus de toate, a făcut cunoştinţă cu clarinetul, care l-a fermecat. Cu toate astea, tatăl le-a dat ordin printr-o scrisoare să plece la Paris, convins că Wolfgang ar putea fi angajat la Curtea de acolo. Dar era vorba de un post secundar, prost plătit, aşa că l-a refuzat.

În luna iulie, după o scurtă suferinţă, i-a murit mama. Avusese mare grijă de ea şi s-a sfârşit în braţele lui, dar l-au chinuit remuşcările, deoarece Leopold, cu

personalitatea lui copleşitoare, l-a făcut vinovat că nu-i acordase mamei atenţia pe care o merita. Dar ce-ar fi putut el să facă? Viaţa îi era plină şi grăbită. A compus un balet, *Les petits riens*, o primă simfonie importantă în Re major (K. 297) şi nişte sonate strălucite pentru vioară şi pian (K. 296 şi K. 301–306). A reuşit să se întoarcă la Mannheim (ura deja Parisul), unde putea avea şansa să fie numit director al Operei germane. Numai că i-a sosit încă o scrisoare categorică de la tatăl său, care-i ordona să revină la Salzburg.

1779 şi 1780 au fost nişte ani importanţi şi productivi, în pofida posacului arhiepiscop şi a tatălui său, tot mai autocrat fără influenţa liniştitoare a soţiei. A compus magica *Sinfonia Concertante*, o missă superbă în Do major (K. 317), un concert pentru două piane (K. 365), sonate pentru orgă şi orchestră (K. 328 şi K. 329) şi trei simfonii de mare clasă (K. 318, 319 şi 338). I s-a comandat, de asemenea, să scrie ceea ce a devenit prima lui operă de maturitate, *Idomeneo* (K. 366), pe care a terminat-o la München; premiera a avut loc pe 29 ianuarie 1781. A fost o compoziţie grea, pe care Mozart a reuşit s-o finalizeze datorită relaţiilor de prietenie cu muzicieni şi cântăreţi din Mannheim. Cât timp a trăit, s-au dat trei reprezentaţii în 1781 şi, mai târziu, încă una sub formă de operă în concert. A învăţat multe din experienţa asta, atât referitor la partea de compoziţie a muzicii de operă, cât şi despre repetiţii şi colaborarea cu soliştii. Tenorul care interpreta rolul titular, Anton Raaff, avea deja 66 de ani şi era ramolit; Mozart zicea că trebuie să-l „dădăcească”. Apoi, mai trebuia să armonizeze rolul de *soprano castrato* cu cel care îl interpreta pe Idamante.

S-a întors mulţumit la Salzburg, dar arhiepiscopul i s-a părut şi mai despotic decât înainte. Începea să-l trateze pe Mozart de parcă ar fi fost proprietatea lui personală, i-a

cerut să locuiască în palatul episcopal şi să şadă la masă cu servitorii. L-a luat într-o călătorie la Viena, unde a fost prezentat ca fiind „compozitorul casei”, şi a trebuit să fie tot timpul la dispoziţia arhiepiscopului, care i se adresa cu apelative insultătoare, ca *Gassenbube* (haimana)*, Lausbube* (pungaş)*, Fex* (ţicnit) şi *elenden Buben* (ticălos). Mozart a demisionat şi a urmat o scenă penibilă când bruta de conte Arco, înaltul intendent al arhiepiscopului, l-a numit *Flegel* (bădăran), *Bursche* (slugă), şi pur şi simplu i-a tras un picior în fund şi l-a alungat. Trebuie amintit că Mozart deţinea titlul de Chevalier şi Maestro, şi avea dreptul să poarte o sabie. După un timp, a început chiar el să facă glume pe seama acelui episod, dar de uitat nu l-a uitat, şi ecoul îl regăsim în *Nunta lui Figaro.* După aceea a locuit mai ales la Viena, şi ruptura cu Salzburgul a însemnat şi separarea de tată şi tutelaj. Avea acum 25 de ani, era liber şi independent.

Capitolul trei
Mozart – maşină de compus şi soţ

Lui Mozart nu i-a fost niciodată greu să-şi facă prieteni. Din punct de vedere fizic, şi bărbaţii, şi femeile l-au găsit întotdeauna atrăgător. Avea şarm. Era irascibil, se aprindea repede – „ca praful de puşcă”, cum zicea tenorul irlandez Michael Kelly, care l-a cunoscut foarte bine. Dar mai spunea: „Era adorabil. N-am să uit niciodată expresia feţişoarei ăleia când o luminau razele arzătoare ale

geniului. Nu se poate descrie, e ca şi cum ai încerca să pictezi razele soarelui!” Nu că ar fi avut ceva straniu, efeminat, afectat, fragil. Tovey a făcut următoarea remarcă: „Acel Mozart din porţelan de Dresda e o ficţiune pe care o putem da fără nici o remuşcare pe mâna celor mai împiedicate spălătorese de vase.” Mozart era, desigur, mic de statură, dar emana masculinitate, câteodată sexualitate. Îi plăcea să flirteze, fără nici o urmă de promiscuitate. Iată ce îi scria în 1781 tatălui: „Dac-ar fi să mă însor cu toate femeile cu care m-am hârjonit, aş avea acum cel puţin 200 de neveste.”

Se pare că-i plăceau sopranele. La Mannheim, a cunoscut-o în 1777 pe Aloysia Weber, care a venit la el pentru ore de canto. Era fiica lui Fridolin Weber, cântăreţ şi violonist dintr-o familie de muzicieni cu largi ramificaţii, în care s-a născut şi nepotul lui, marele compozitor Carl Maria von Weber. Aloysia mai avea trei surori, toate cântăreţe, mai mult sau mai puţin bune. Cea mai mare, Josepha, era soprană de coloratură cu o voce puternică, flexibilă, şi în 1789 Mozart a scris pentru ea aria *Schon lacht der holde Frühling* (K. 580), care urcă până la re3, şi mai târziu a făcut-o Regina nopţii în *Die Zauberflöte,* care se potrivea perfect registrului ei acut extins. Dar nu-şi făcea nici un fel de iluzii despre caracterul ei. „Este”, îi scria Mozart tatălui său, „o femeie leneşă, vulgară, perfidă şi vicleană ca vulpea”. Se pare că se îndrăgostise de Aloysia, se vedeau des, a luat-o cu el într-un turneu de concerte, dar supravegheată de tatăl ei, şi spunea că are o voce „remarcabil de frumoasă şi pură”. A scris multă muzică pentru Aloysia, mai ales arii (K. 294, 316, 383, 416, 418, 419 şi 538). Tot pe ea a avut-o în minte când a scris partitura pentru Madame Herz din *Der Schauspieldirektor*; şi a cântat Donna Anna în prima reprezentaţie a operei *Don Giovanni* de la Viena. Mozart voia s-o ia de nevastă,

dar după o perioadă de flirt capricios ea şi-a găsit pe altcineva şi i-a dat papucii. Furios, a făcut-o „falsă, răutăcioasă şi uşuratică”. Sora cea mai mică era Sophie, despre care spunea că „e fată bună, dar tare prostuţă”. Dar Sophie s-a aflat la căpătâiul lui Mozart în ultimele lui ore de viaţă, l-a văzut murind şi, treizeci şi patru de ani mai târziu, a scris în amănunt cum s-au petrecut atunci lucrurile pentru biograful lui Mozart, Georg Nikolaus Nissen. În fine, mai era Constanze, sau Constantia Weber, o altă soprană. S-a logodit cu ea când şi-a revenit după lovitura pe care i-o dăduse Aloysia.

În septembrie 1779, familia Weber s-a mutat la Viena, şi în cele din urmă Mozart a făcut şi el pasul. Spre consternarea lui Leopold, care se temea că strălucitul, miraculosul lui băiat o să cadă în plasa unui mariaj nebunesc şi dezastruos pus la cale de nişte femei interesate, Mozart s-a instalat pe 2 mai la Viena, în locuinţa mamei lui Constanze. Corespondenţa dintre Mozart şi tată cu privire la căsătorie e mult prea plicticoasă ca s-o redăm aici. După mine, adevărul e foarte simplu: Mozart se simţea singur şi tânjea după intimitatea vieţii conjugale. Era neîncrezător şi avea nevoie de o persoană înţeleaptă cu simţ practic, care să se ocupe de viaţa şi cariera lui. În ziua de 4 august 1782, la aproximativ un an după ruperea relaţiei cu arhiepiscopul Colloredo, s-a căsătorit cu Constanze în Catedrala Sfântul Ştefan din Viena. Tatălui său, care nu era de acord, dar n-avea ce face, i-a scris: „Când am fost uniţi, şi soţia mea, şi eu am început să plângem. Toţi cei prezenţi, chiar şi preotul, au fost profund impresionaţi şi au plâns văzându-ne atât de emoţionaţi.” Constanze a adus căminului conjugal o zestre de 500 de florini, iar Mozart a promis 1 000. Banii care aveau să se adauge venitului familiei

urmau să se împartă egal între cei doi, iar în cazul unui deces, banii rămaşi reveneau supravieţuitorului.

Constanze se bucura că se măritase din mai multe motive, şi nu în ultimul rând fiindcă scăpa astfel de mama ei, o femeie obositoare, autoritară şi pe cale de a deveni alcoolică. Apoi, Constanze era în mare competiţie cu cele două surori mai mari, care deja se căsătoriseră. Pentru ea, măritişul însemna succes în viaţă. Dar a fost oare căsătoria cu Mozart un succes? Întrebarea asta a devenit unul din misterele biografiei lui Mozart, dar după mine e cu totul inutilă. Leopold fusese contra acestui mariaj şi-şi dăduse consimţământul fără tragere de inimă. Tânărul cuplu era foarte ocupat la Viena şi n-a făcut vizita de rigoare lui Leopold şi lui Nannerl decât în vara anului 1783. Întârzierea a fost interpretată ca o continuare a ostilităţilor între tată şi fiu, iar vizita ca atare se pare că a fost nereuşită, dar s-a spus asta doar în urma unei remarci a lui Nissen, care s-a însurat cu Constanze după moartea lui Mozart. Nissen povesteşte cât de ofensată a fost Constanze că Leopold a refuzat să-i dea nişte fleacuri pe care Mozart le primise în perioada lui de copil-minune. Dar lucrul ăsta e foarte lesne de înţeles dacă luăm în considerare rolul tatălui în cariera fiului şi munca fanatică pe care a depus-o în acest sens. Darurile acelea aveau o imensă valoare sentimentală pentru el, în special după decesul soţiei, iar căsătoria lui Mozart îl lăsase singur (mai târziu, calvarul s-a accentuat când Nannerl s-a căsătorit şi ea). Am fost obişnuiţi să-l privim pe Leopold Mozart ca pe un personaj autoritar, superposesiv, tiranic, dornic să controleze fiecare aspect al vieţii fiului, până în cel mai mărunt detaliu. Şi sigur că există ceva adevăr în toate acestea, dar, din multe puncte de vedere, a fost un tată admirabil, care şi-a sacrificat propria carieră promiţătoare de interpret şi compozitor exclusiv pentru a promova

talentul fiului, şi s-a comportat în multe situaţii cu un altruism eroic.

În orice caz, Nannerl a făcut însemnări în jurnalul ei intim pe toată durata vizitei, şi ele ne dau o altă impresie. În afară de faptul că mergeau regulat la biserică, ceea ce ne aminteşte – şi e important să nu uităm – că membrii familiei Mozart erau foarte religioşi, credincioşi practicanţi, găsim în jurnalul lui Nannerl relatări despre toate excursiile în care a mers familia, acum reunită, dar mai ales despre nenumăratele întruniri muzicale organizate cu alte rude şi prieteni. Lucrul acesta trebuie şi el reamintit, pentru că muzica în sânul familiei era delectarea lor supremă, şi întrunirile aveau loc aproape zilnic. Ele ofereau în acelaşi timp privilegiul de a testa cele mai recente compoziţii ale lui Wolfgang, precum şi piese noi dintr-o varietate de surse (Mozart avea tot timpul cu el un teanc de manuscrise), inclusiv ale prietenului Franz Joseph Haydn, ale strălucitului său elev Johann Nepomuk Hummel şi ale bătrânului Christoph Willibald Gluck, care se interesau cu amabilitate de activitatea lui Mozart şi-i aduceau material, vechi şi nou.

Casa unde locuiau tatăl şi sora lui Mozart avea o încăpere spaţioasă pentru concerte. Resursele pentru muzica de cameră erau formidabile chiar numai cu membrii cei mai apropiaţi ai familiei, întrucât Constanze şi verişoara Gretl cântau excelent; Wolfgang, vărul Heinrich, Gretl şi Nannerl erau pianişti de primă clasă; Wolfgang, Heinrich şi Leopold erau violonişti; Wolfgang cânta şi la violă. Nannerl a făcut o listă a prietenilor care-i vizitau ca să cânte la seratele muzicale. Veneau, de exemplu, Michael Haydn, care cânta superb la vioară; Joseph Fiala, oboistul de la Curtea din Salzburg; soţia lui, Josepha, violonistă; Ludwig Feina, un alt oboist din orchestra Curţii; Melchior Sandmayer, fagotist al Curţii; castratul

Michelangelo Bologna; şi membrii unei trupe de teatru conduse de Johann-Ernst Kühne, care cântau cu toţii la câte un instrument. Mulţi dintre prietenii familiei cântau la două instrumente. Fiala, de pildă, era un violoncelist desăvârşit. Am numărat treizeci şi doi de instrumentişti şi cântăreţi diferiţi care participau la concerte, şi repertoriul era enorm, dar Nannerl nu dă şi titlurile. Muzica asta interpretată împreună, în special creaţiile noi, pe care uneori le şi dezbăteau, le procura tuturor o imensă bucurie şi dădea strălucire vieţii.

Când s-au întors la Viena, proaspăt căsătoriţii şi-au început viaţa comună şi s-au îndatorat pentru prima oară. Lucrul acesta a fost interpretat în defavoarea Constanzei, spunându-se că nu ştia să se gospodărească. În cele peste 2 000 de cărţi care s-au scris despre Mozart, dacă e pomenită, Constanze nu e văzută cu ochi buni. Dar dovezile sunt puţine şi, dacă ele există, sunt de mâna a doua sau a treia şi datează din anii 1820 sau 1830, adică un sfert de secol după moartea lui Mozart. El personal nu s-a plâns niciodată că soţia lui nu s-ar ocupa bine de cheltuielile gospodăriei. Singura critică pe care i-a adus-o, de două ori, e că le permitea, fie şi din naivitate, cam multe străinilor (de pildă, îi lăsa să-i măsoare gambele – un joc vienez de salon din vremea aceea).

Revenind la chestiunea datoriilor, trebuie să avem în vedere următoarele puncte. A se îndatora era un obicei foarte comun printre cuplurile căsătorite din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Era lipsă de bani în numerar, şi încetineala introducerii bancnotelor întârzia mult plata salariaţilor, dar şi a negustorilor şi a servitorilor. Majoritatea celor din clasele de mijloc aveau datorii toată viaţa, şi aristocraţii rămâneau invariabil în urmă cu plăţile. Cei mai supărători erau monarhii şi prinţii care guvernau, în frunte cu cei de la Curţile de Windsor, din Viena,

Potsdam şi Versailles. Mozart a fost îndatorat mai tot timpul în ultimele două decenii de viaţă, dar asta nu însemna că datora mai mult decât câştiga. Când a murit, datoriile erau relativ mici faţă de ce era normal şi au fost achitate repede din veniturile curente. A trecut însă prin două perioade când a fost la mare strâmtoare şi a solicitat ajutor financiar prin scrisori. Ele au coincis cu compunerea câtorva dintre cele mai măreţe lucrări ale sale, şi nevoia de bani nu pare să-l fi necăjit din cale-afară.

Veniturile lui Mozart aveau cinci surse principale. Elevii erau prima. El susţinea că nu-i plăcea să dea lecţii de muzică, dar mulţi dintre elevii lui de ambele sexe i-au devenit prieteni şi îi făceau viaţa mai veselă. Johann Nepomuk Hummel – copil-minune ca şi el, care a învăţat să citească notele la patru ani, cânta la vioară la cinci şi la pian la şase – i-a fost prieten apropiat. Locuia la familia lui Mozart şi ieşeau amândoi să se distreze prin Viena. Nu putem şti câţi elevi a avut Mozart şi cât lua pentru lecţii, dar în 1782 i-a spus tatălui său că are trei elevi şi că de la fiecare câştigă 72 de ducaţi pe an. Poate că se lăuda. Se pare că avea suficienţi elevi cât să ajungă cu veniturile la un nivel convenabil. Mulţi compozitori fac şi în zilele noastre tot aşa.

Comisioanele pentru opere erau o a doua sursă, dar nesatisfăcătoare la stadiul unde se afla atunci dezvoltarea industriei muzicii. În mod normal, i se plătea un onorariu unic de 100 de ducaţi (aproximativ 426 de florini). Nu se plăteau, de regulă, drepturi de autor, aşa că reprezentaţiile ulterioare nu aduceau nimic în plus. Dacă un compozitor era abil şi făcea aranjamente personale, putea să vândă còpii de partituri scrise de mână, dar vânzarea de partituri tipărite era foarte neobişnuită la vremea aceea. Aşadar, o operă de succes putea să nu însemne mai mult decât onorariul iniţial. Lui Mozart îi

plăcea opera fiindcă iubea scena, lumea teatrului şi provocarea pe care o reprezentau toate formele de compoziţie. Şi e adevărat că nimic nu-i sporea unui compozitor faima şi, în consecinţă, câştigul decât o operă care prindea la public. Dar el făcea surprinzător de puţini bani din compoziţiile scenice.

Un compozitor putea să dea şi concerte pentru public, numai că trebuia de cele mai multe ori să şi le organizeze singur şi să se ocupe de vânzarea biletelor. La Viena, Burgtheater era liber în săptămânile posturilor mari, de Paşti şi Crăciun, pentru reprezentaţii individuale sau serii de concerte. Teatrul putea să pretindă jumătate din încasări. Avem întâmplător informaţia că pe 23 martie 1783 Mozart a câştigat 1 500 de florini de la un concert, dar putea să fi fost suma brută. O a patra sursă de venit erau concertele private, în special la reşedinţele nobililor, şi Mozart dădea cu siguranţă şi astfel de concerte, dar nu se ştie cât câştiga. În fine, a cincea sursă erau vânzările de partituri – concerte pentru pian, sonate, simfonii – prin intermediul unui editor. Această formă de câştig a luat mare amploare în momentul în care clasa de mijloc a început să cumpere piane. Când Frank Churchill a plecat călare în secret la Londra să cumpere un pian pentru Jane Fairfax din *Emma* lui Jane Austen (1815), preţul scăzuse la 26 de lire sterline – metodele de producţie din fabrici au antrenat reducerea preţurilor şi cererea de partituri tipărite pentru muzica de pian a crescut dramatic. Dar asta, ca şi multe altele, s-a petrecut când Mozart nu mai era.

Leopold avea dreptate când spunea că forma cea mai bună de venit în anii 1780 era să capeţi un post plătit la o Curte, la o catedrală sau în locuinţa unui nobil bogat. Dar pentru asta trebuia să-ţi sacrifici libertatea şi să accepţi sarcini oneroase, adesea într-un loc unde nu-ţi doreai să te

afli. Pesemne, Mozart s-a gândit că soluţia pentru care a optat el, aceea de a avea mai multe surse de venit şi de a căuta să pună uneori mâna pe un post plătit la un stăpân binevoitor, era soluţia cea mai bună. Cu ochii de azi, am zice că Mozart ar fi trebuit să-şi angajeze un agent cu mult simţ practic. Dar aşa ceva nu exista pe atunci pentru muzicieni.

După părerea mea, istoricii s-au ocupat prea mult de veniturile lui Mozart şi s-au îngrijorat degeaba de „sărăcia" lui. Mozart n-a fost nici pe departe sărac. În toţi anii petrecuţi la Viena, a locuit într-un apartament destul de confortabil în apropiere de centrul oraşului, unde o încăpere mare era rezervată concertelor de familie. Închiria un cal ca să facă mişcare dimineaţa şi o trăsură când era necesar. Îi plăcea să fie bine îmbrăcat. Inventarul efectuat cu ocazia decesului dezvăluie că avea cinci redingote, trei de stofă, una din nanghin şi una din satin. Avea un costum întreg din stofă neagră, o redingotă cu guler de blană şi două mantale. Pe lângă costume, avea patru veste şi nouă perechi de pantaloni bufanţi. Avea trei perechi de ghete, trei de pantofi şi două pălării; nouă cămăşi, opt perechi de indispensabili, nouă perechi de ciorapi de mătase şi diverse alte articole de îmbrăcăminte, plus optsprezece batiste. Aceasta era garderoba cuiva din clasa mijlocie superioară. Aflăm şi de un frizer care venea acasă la el o dată pe zi, de mese luate la restaurante şi taverne, de hanuri din suburbii, de sticle de „vin bun" şi „punci la gheaţă".

Mai aflăm, şi nu în ultimul rând, despre marea lui pasiune: biliardul. Herbert Spencer a spus odată: „Priceperea la biliard este semnul sigur al unei tinereţi irosite." Şi chiar că era priceput. Michael Kelly scria: „De câte ori n-am jucat eu biliard cu el, şi am ieşit mereu al doilea." Dar nici vorbă de tinereţe irosită. Ca mic copil şi

adolescent, Mozart a fost cel mai muncitor şi productiv compozitor din istoria muzicii. Biliardul trebuia să-şi aibă locul lui, şi *chiar* că-l avea. Când intra într-o sală publică de biliard, buzunarele îi erau pline de hârtii cu portative goale, fiindcă el compunea în timp ce aştepta să-i vină rândul. O pauză lungă îi ajungea pentru douăzeci sau treizeci de măsuri. „Aşa! Trei poturi unul după altul! Dar în ce cheie eram?" „Uf, *haide*, Wolfgang, că-i rândul tău acum!" E semnificativ, referitor la veniturile lui Mozart, că, de îndată ce s-a mutat definitiv la Viena, şi-a permis să-şi instaleze în apartament o masă proprie de biliard. Să ai în casă o masă de biliard era de obicei marca statutului aristocratic. Mozart avea un fetiş pentru obiecte netede, care se rostogolesc. Îi plăcea să ţină în mână un astfel de obiect în timp ce cugeta şi crea. Mingile de biliard erau exact ce-i trebuia. Probabil că mai juca uneori pe bani, dar nu sume mari. Tiparul de viaţă al jucătorilor de noroc obişnuiţi se poate identifica foarte uşor, şi Mozart era străin de el.

În consecinţă, Dumnezeu, muzica şi biliardul erau componentele principale ale vieţii lui Mozart. Mai era şi o a patra componentă, care probabil explică de ce era el atât de dornic să se stabilească la Viena: dansul. A dansat toată viaţa, de fapt, până să ajungă pe patul de moarte. Constanze i-a povestit lui Kelly că Mozart „spunea deseori" că-i plăcea atât de mult să danseze, încât „ar fi vrut să fie dansator". Nu e prea clar ce înţelegea Mozart prin asta sau dacă nu cumva Constanze nu-şi mai amintea bine. Se referea la balet? La muzica de dans? Un lucru e sigur, şi anume că, pe vremea lui Mozart, Viena devenise capitala mondială a dansului şi că menuetul – la origine franţuzesc – era exemplul tipic de divertisment aristocratic. Menuetul a luat apoi şi formă clasică, devenind o parte-cheie mai ales în simfoniile lui Mozart, dar şi în alte lucrări compuse

în formă de sonată. Mozart vedea în dans, în diversele lui expresii, un model de structură socială, astfel că în actul întâi din *Don Giovanni* Donna Anna şi Don Ottavio dansează un menuet, iar Don Giovanni şi Zerlina, contradansul claselor de mijloc, în timp ce Masetto şi Leporello dansează un dans popular german.

Erau multe locuri unde se putea dansa regulat la Viena, mai multe decât oriunde: la palat, la reşedinţele din oraş ale nobililor, la Burgtheater, în cafenele sau restaurante ori în piaţa oraşului. Toţi compozitorii compuneau dansuri, de la Gluck şi Haydn până la Schubert şi Beethoven, şi, cel mai mult, Mozart. Dansul devenise sinonim cu Viena mult înainte de apariţia valsului şi a hotărârii Congresului de la Viena de a consfinţi salonul de dans ca loc al întâlnirilor diplomatice.

Mozart a scris prima dată muzică de dans când avea zece ani – un grup de şapte menuete (K. 65). Erau pentru vioară şi fagot. Un alt grup de douăzeci de dansuri, rearanjate ulterior şi reduse la nouăsprezece (K. 103), datează din 1772 şi sunt pentru orchestră de viori, flaut, corn, fagot şi timpane. După aceea a continuat să scrie din când în când menuete ca piese separate pentru o varietate de combinaţii de instrumente, de obicei flaute, două oboaie, doi corni, o trompetă, două viori şi un fagot. Acasă avea întotdeauna la îndemână suficiente partituri ca să improvizeze un program de menuete şi suficienţi instrumentişti care să le interpreteze. Se întâmpla uneori să alterneze menuetele cu un dans german, ceea ce în Anglia se numea dans popular, sau chiar cu un contradans, în care perechile, aşezate faţă în faţă pe două şiruri, dansează ba repede, ba încet, ceea ce făcea mult zgomot. Au supravieţuit 115 menuete complete, ultimul fiind compus pe 12 februarie 1791.

Mozart a scris şi foarte multe dansuri germane, de regulă în grupuri pentru flaute, piculine, oboaie, clarinete – dacă avea la dispoziţie –, corni, fagoturi, timpane şi coarde. Am numărat 56 de astfel de grupuri, dar e posibil să fie mai multe. Contradansurile sunt cel puţin 58, pentru flaute, piculine, corni, trompete, timpane şi coarde, dar adesea cu tobe mici, fagoturi şi oboaie. Multe menuete datează din perioada când locuia la Salzburg, în timp ce majoritatea dansurilor germane şi a contradansurilor au fost compuse la Viena. Mai există însă un grup de dansuri compuse la Roma în perioada lui de călătorii, scrise probabil pentru amuzamentul Curţii papale; şi încă un grup, compus la Praga. Se pare că ultimele dansuri le-a scris pe 6 martie 1791. Acestea, compuse cu multă atenţie, erau dansuri de societate, nu balete, care apar sub o altă denumire, ele aparţinând spectacolelor de operă sau altor reprezentaţii scenice. Baletele sunt şase la număr, plus o gavotă, compusă la Paris în 1778. Faptul că Mozart a scris partituri complete pentru 229 de dansuri e ceva remarcabil, adesea ignorat. Numărul acesta e mai mare – de peste două ori mai mare – decât al tuturor cântecelor, ariilor, duetelor, canoanelor şi altor compoziţii vocale scrise în afara operelor, ceea ce demonstrează că Mozart nu numai că iubea dansul, dar compunea bucuros muzică de dans, pentru plăcerea lui şi a prietenilor. A scris şi valsuri, dar la asta voi reveni mai târziu.

Lucrul nemaipomenit în legătură cu Mozart – unul din motivele pentru care lumea îl simpatiza atât de mult – era că simpla lui prezenţă sporea enorm bucuria vieţii. Fiind vesel din fire, nu vedea de ce oamenii n-ar ceda micilor plăceri inocente sau chiar şi mai puţin inocente. Putea foarte bine să dirijeze dimineaţa Drumul Patimilor lui Isus, una dintre cele mai triste ceremonii catolice, urmându-l pe Hristos pe *via dolorosa*, sau un *Stabat Mater*, o slujbă

religioasă similară având-o ca figură centrală pe Fecioara Maria, sau chiar un recviem, apoi să întoarcă pagina şi, în timpul după-amiezii, să scrie dansuri germane. Sau, şi acesta e aspectul interesant, putea să schiţeze rapid, în funcţie de resursele accesibile, muzica pentru părţile instrumentale, vocale şi dansante ale unei petreceri de familie. Viteza fulgerătoare a inventivităţii lui muzicale însemna că putea să readapteze orice melodie pentru un grup diferit de instrumente sau pentru alte tonalităţi în numai câteva momente. Şi niciodată nu i se părea o corvoadă. „Ascultă-mă, Wolfgang, n-am oboi. Ar merge cu un *corno di bassetto*? Cred că aşa ceva am.” „Wolfgang, dansul ăsta vechi şi anost din München nu poţi să-l faci mai săltăreţ?” „Schimbă-l în Re, că înveseleşte.” „Nu merge în Re, deşteptule, dar Mi bemol e pe aproape.” „Pune şi o parte pentru Gerda. Rămâne mereu pe dinafară, săraca. Dar, oricum, nu mai sus de La.”

Avem o imagine minunată cu Mozart la Viena, din 1784. E surprins în mijlocul vizitei zilnice pe care i-o face frizerul ca să-i coafeze părul şi peruca, când, deodată, îl trăsneşte o idee muzicală; sare de pe scaun, uită de frizer şi se repede într-o altă cameră, unde are pian, trăgându-l după el pe bărbatul conştiincios, încă ocupat cu părul clientului.

Pe lângă muzica scrisă pentru întâlnirile pur familiale, despre care ştim foarte puţin şi care este extrem de puţin înregistrată, Mozart a mai compus unele piese semiformale cu ocazii speciale pentru prieteni sau cunoştinţe, care uneori chiar îl remunerau. Acestea intră în categoria Suită sau, în limba italiană, *Sonata da Camera,* fiecare constând iniţial din patru dansuri: *allemandă*, *courantă*, *sarabandă*, *gigă.* Suita s-a dezvoltat paralel cu sonata, numai că de obicei nu schimba tonalitatea. Unii compozitori, cu păreri personale categorice, au creat forme proprii de suită. Astfel, prima Partită – aşa o numea

el – a lui J.S. Bach consta din *Preludiu*, *Allemandă*, *Courantă*, *Sarabandă*, două *Menuete* (*Menuet I* şi *II*) şi o *Gigă*. Suitele pot fi scrise pentru a fi cântate în aer liber sau în anumite împrejurări fizice; de exemplu, *Water Music* (*Muzica apelor*) şi *Music for the Royal Fireworks* (*Muzica focurilor de artificii*) de Händel. Pe vremea lui Mozart, suita lua forma unei serenade sau *serenata*, un *divertimento* sau casaţiune. Nu e limpede ce le deosebeşte. Pentru Mozart, serenada era mai lungă – cel puţin patru părţi. Suita pe care a scris-o în 1776 pentru căsătoria lui Marie Elisabeth Haffner, fiica unui prieten de familie, fost primar la Salzburg, avea opt părţi. Lucrarea a fost comandată şi plătită de fratele miresei, Siegmund, şi urma să fie cântată la reşedinţa de vară a familiei de la Loreto – la marginea Salzburgului –, între micul dejun şi căderea nopţii. Era, aşadar, o lucrare importantă şi Mozart s-a străduit să iasă ceva foarte frumos.

Serenada „Haffner" (K. 250) a fost compusă pentru coarde, oboaie, flaute, corni, fagoturi, trompete şi are solouri de vioară. Printre cele 21 de lucrări aparţinând acestei categorii, fac parte: inegalabila *Eine kleine Nachtmusik* (*Mica serenadă*) (K. 525), terminată în 10 august 1787 şi la care mă voi opri mai târziu; două casaţiuni, opt *divertimenti*, cinci serenade, o *serenata notturna* şi un *notturno* (nu e clară diferenţa, cu excepţia orchestraţiei). Un divertisment conţinea şase părţi diferite, dar acesta s-a pierdut. La fel şi casaţiunea K. 63. O lucrare intitulată *Gallimathias musicum* (K. 32), scrisă la Haga în martie 1766, când Mozart avea zece ani, este un mister. *Serenada „Haffner"* este o lucrare splendidă, la fel ca şi *Serenada Posthorn* (*Cornul de poştalion*) în şapte părţi în Re (K. 320). Cele mai multe dintre aceste creaţii sunt compuse pentru orchestre relativ mari, dar se remarcă şi unele curiozităţi. *Serenada nocturnă* (K. 239) are un solo

de contrabas, singurul din opera lui Mozart de care am eu cunoştinţă, plus un acompaniament substanţial de coarde şi timpane, şi aş fi curios să aud cum sună. Dar cât de des este cântată compoziţia asta?

Un grup cu totul aparte de zece *divertimenti* şi trei serenade sunt scrise pentru ansambluri de suflători. *Divertimenti* sunt inspirate de amintirile anilor trăiţi la Salzburg, dar nu sunt piese cerebrale, ci mai curând de veselie şi antren pentru o seară caldă de vară. Serenadele sunt, în schimb, compoziţii din categoria grea sau, mai corect spus, ele sunt profunde, meditative, mai ales K. 388. Altfel, Mozart nu e niciodată greu şi apăsător, cu excepţia compoziţiei omagiale pentru Colloredo. Pentru Serenada K. 388, compusă la Viena la sfârşitul lui 1783, Mozart a folosit clarinete şi oboaie. Este aidoma celei precedente, K. 375, o compoziţie în Mi bemol, şi ne aminteşte că, după părerea unora, Mozart se situează pe culmile magiei noneroice atunci când compune numai pentru suflători, care de data asta au inclus şi cornii. E surprinzător totuşi că lucrarea a fost rearanjată de Mozart însuşi ca cvintet de coarde, dar sună excelent, deşi diferit, în ambele versiuni. Acestor exerciţii robuste pentru instrumentele de suflat li s-au alăturat în 1785, când Mozart tocmai intra în perioada lui cea mai glorioasă de creaţie, două adagiouri (K. 410 şi 411) pentru suflători, când era obsedat temporar de *corno di bassetto*, cu toate că putea face rost şi de clarinete. Erau probabil din genul celor cu o apărătoare în faţă, despre care Haydn spunea că sunt „cele mai urâte instrumente create vreodată”. Din exact aceeaşi perioadă datează un set de douăsprezece duouri (K. 487), scrise de Mozart ca să fie interpretate ori de *corni di bassetto*, ori de corni francezi (*nu* clarinete!), ceea ce îmi aminteşte de Nikolaus Pevsner, care nota

uneori în lucrările lui asupra arhitecturii britanice: „Remarcabil, dacă e adevărat.”

Zăbovesc asupra serenadelor lui Mozart şi a altor compoziţii similare, fiindcă nu era, de pildă, absolut deloc limpede, atunci când a scris *Serenada „Haffner”*, că simfonia avea să apară în răstimp de zece ani drept cea mai „serioasă” formă de compoziţie muzicală. E demn de remarcat că superba *Simfonie „Haffner”* (K. 385) în Re a fost scrisă iniţial ca serenadă şi conţinea părţile ei solemne (*gravitas*), plus orchestraţia pentru clarinete, adăugată ulterior. Dar despre asta vom vorbi mai târziu. Acum vreau doar să mă asigur că serenadele lui Mozart se bucură de aprecierea pe care o merită. Îmi pot imagina că în seara aceea din iunie 1776, când ultima parte, a opta, a încheiat serenada, iar orchestra s-a instalat la mese în faţa binemeritatelor halbe cu bere spumegândă, mireasa, Marie Elisabeth Haffner, şi fratele ei, Siegmund – care a plătit pentru tot –, erau foarte mulţumiţi de compozitor şi de ceea ce reuşise să producă pentru ca întreaga zi să fie de neuitat. Şi, pe măsură ce se lăsa noaptea, Mozart, pe atunci un tânăr de 20 de ani, trebuie să fi fost şi el mulţumit şi probabil că a comandat un punci cu gheaţă, băutura răcoritoare cu care tocmai făcuse cunoştinţă.

Între timp, viaţa matrimonială a tânărului Mozart îşi urma cursul, dar lăsa urme. Primul copil, Raimund Leopold, li s-a născut pe 17 iunie 1782, şi tatăl, care acum avea 26 de ani, a scris *Cvartetul de coarde în re minor* (K. 421), ca să marcheze evenimentul. Spun „să marcheze”, nu „să sărbătorească”, deoarece Mozart rareori scria în minor fără motive serioase, şi pare să fi avut o premoniţie, fiindcă bebeluşul a murit pe 19 august. Din nefericire, acesta a fost tiparul pe care l-a urmat o mare parte a vieţii familia lui Mozart. Un al doilea fiu, Carl Thomas, s-a născut pe 21 septembrie 1784 şi a supravieţuit. Şi al şaselea

copil, tot un fiu, Franz Xaver Wolfgang, născut pe 26 iulie 1791, cu aproape cinci luni înainte de moartea lui Mozart, a supravieţuit şi el. Dar alţi trei copii au murit în fragedă pruncie. Au supravieţuit doi din şase. La vremea aceea, nu era ceva neobişnuit, dar asta a însemnat că în ultimii zece ani de viaţă Mozart a fost afectat periodic de pierderi grele, iar viaţa Constanzei a fost un şir neîntrerupt de sarcini, naşteri şi boli fatale. Credinţa mea este că mariajul ei cu Mozart a fost în esenţă fericit, şi e greu de imaginat că o femeie normală ar fi putut să fie nefericită alături de Mozart. Dar a trecut prin momente grele. Din pricina asta consider monstruoasă calomnierea postumă la care a fost supusă fără nici un fel de dovezi şi adesea contrară dovezilor. Este injustă chiar şi în formele cele mai blânde. Astfel, ultima ediţie din *Grove's Dictionary* vol. 12, pp. 753–754, dicţionar pe care cititorii îl consultă pentru rezumate istorice simple şi obiective, relatează că „după decesul lui Mozart, ea pare să fi pierdut orice urmă de neglijenţă şi risipă, care au dus, cum bine se ştie, la ruinarea afacerilor lui, şi, conform celor scrise în jurnalul şi corespondenţa ei, a devenit o femeie de afaceri şi o mamă devotată". Sunt nişte afirmaţii revoltătoare, pentru că afacerile lui Mozart n-au ajuns niciodată „la ruină", şi o femeie nu încetează aşa, dintr-odată, să fie neglijentă şi risipitoare ca să se transforme în ceva exact opus. Citatul de mai sus implică de fapt că Mozart ar fi fost problema şi că, de cum a părăsit el scena, văduva lui s-ar fi transformat.

După mine, Constanze a fost întotdeauna o soţie şi o mamă bună, s-a îngrijit de gospodărie, dar s-a aflat perioade îndelungate la marginea evenimentelor, fiind gravidă, alăptând sau fiind plecată la Baden, încercând cu disperare să-şi refacă sănătatea şi puterile. Iar Mozart, nici el n-a fost un soţ rău. S-a vehiculat faptul că i-ar fi făcut

soţiei mărturisiri despre unele infidelităţi şi că era mereu iertat, şi poate că lucrurile astea au fost adevărate. Dar despre o relaţie extraconjugală mai serioasă s-ar fi ştiut cu siguranţă. Mozart ducea o viaţă profesională care de multe ori era foarte agitată, implicând şi călătorii destul de frecvente. Reţin că odată, timp de patru săptămâni, a dat 22 de concerte de după-amiază şi seară. E un program extrem de încărcat pentru orice muzician şi mortal pentru un artist care are, de asemenea, nevoie de timp şi solitudine ca să compună. Nici situaţii de genul ăsta nu erau deloc neobişnuite. Obligaţiile apăsătoare pe care şi le asuma (şi de care trebuia să se achite) însemnau că adeseori compunea doar noaptea, adică *toată* noaptea, şi nu încape nici o îndoială că nu era plăcut pentru soţia lui. Dar n-am auzit ca ea sau altcineva să se fi plâns de acest aranjament.

Trebuie să-i aducem un omagiu Constanzei, ca mamă, pentru faptul că ambii fii supravieţuitori au avut vieţi fericite, deşi au trăit în umbra unui tată pe care nu puteau spera să-l egaleze. Cel mai mare, Carl Thomas, nu avea decât şapte ani când i-a murit tatăl şi nu părea să-i fi moştenit talentul la muzică. A început şcoala la Praga, dar a plecat destul de curând de acolo la Livorno, unde a fost angajat la o firmă comercială. La un moment dat s-a gândit să deschidă o fabrică de pianine, dar n-a reuşit să strângă capitalul necesar. S-a străduit apoi să studieze muzica la Milano, dar şi la asta a renunţat după cinci ani, când a decis că nu e suficient de bun. În cele din urmă a devenit funcţionar. Era „binevoitor, relaxat, manierat, un adevărat gentleman”, dar „anost”. Fratele lui mai tânăr, Franz Xaver, nu împlinise încă cinci luni când şi-a pierdut tatăl, dar avea oarecare talent muzical. A început să compună la vârsta de 11 ani, şi mulţi i-au prezis un viitor plin de succese, dar nu s-a ales nimic din toate aceste

pronosticuri. A urmat o carieră neinteresantă, formată din predare, turnee, compoziţii şi activitate în „industria Mozart”, care tocmai începea să ia avânt. Dar în compoziţiile lui se vede mai degrabă influenţa lui Hummel, care i-a fost profesor o perioadă, decât a tatălui său. Şi el era un personaj anost, dar nu-i uşor să fii băiatul unui geniu şi să încerci să duci mai departe tradiţia. Era manierat ca şi fratele lui, şi a fost un bun fiu pentru mama sa la bătrâneţe.

Biografii şi comentatorii uită uneori, când vorbesc despre viaţa cuplului Mozart, că amândoi erau catolici practicanţi. Mozart a sărbătorit căsătoria dorind să scrie o missă pentru Constanze. Şi nu o compoziţie de 45 de minute, ci o *Missa Solemnis* completă (K. 427), pentru coarde, orgă, flaute, oboaie, corni, trompete, tromboane, fagoturi şi timpane. *Marea Missă în do minor*[2] a fost compusă până în mai 1783 şi s-a cântat la catedrala Sfântul Petru din Salzburg pe 26 octombrie, în timpul mult întârziatei vizite matrimoniale. Se întâmpla foarte rar ca Mozart să uite de onomastica soţiei, a surorii lui sau a unei alte rude apropiate feminine, şi să nu le facă un dar muzical – un magnificat, o litanie, o *Regina Coeli*, o *Sancta Maria* sau un imn german.

Credinţele şi practicile religioase ale lui Mozart au fost discutate de cei care consideră că există un conflict inevitabil între catolicism şi francmasonerie. E sigur că Mozart era francmason, şi uneori chiar foarte entuziast. A scris şi muzică de scenă pentru o piesă masonică, *Thamos, König in Ägypten*, în 1773, şi în 1778 a fost implicat într-un

---

[2] Din păcate, această capodoperă a rămas neterminată. Au fost compuse doar: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* (al cărei manuscris, între timp, s-a pierdut parţial şi necesită reconstituire editorială muzicologică) şi *Benedictus*. *Credo*-ul era compus în parte, iar *Agnus Dei* nici nu era început (*n.ed.*).

proiect pentru o melodramă, *Semiramis,* dar proiectul nu s-a finalizat. Mozart a decis să se facă mason după ce s-a căsătorit, ca formă de protecţie şi securitate financiară. Era ca un fel de poliţă de asigurare. Mozart a fost admis pe 14 decembrie 1784 ca membru în Loja „Zur Wohltätigkeit” („Binefacerea”), una din ramurile mai aristocratice ale Vienei, şi a progresat rapid ajungând la nivelul de Maestru Mason în aprilie 1785. Toate ritualurile masonice, multe la număr, aveau şi o dimensiune muzicală, în special în oraşele de limbă germană, unde Mozart era foarte căutat datorită iscusinţei lui de a compune imnurile şi cantatele adecvate – ceea ce explică şi avansarea lui rapidă. Mozart spera că apartenenţa sa la masonerie va asigura într-o oarecare măsură un trai cât de cât tolerabil soţiei şi fiului, în cazul în care constituţia lui n-ar mai fi rezistat vieţii obositoare pe care o ducea. Masonii se îngrijeau ireproşabil de soarta fraţilor în momente de boală sau pierderi grele. Masoneria îi dădea şi acces la oameni înstăriţi, care puteau să-i împrumute bani când se afla la ananghie. Michael Puchberg, mason proeminent, a primit cele mai multe rugăminţi de împrumut de la Mozart şi a fost salvatorul lui financiar cel mai statornic în ultimul deceniu de viaţă. Desigur, procesul funcţiona în ambele sensuri. Un frate mason care împrumuta deseori bani de la Mozart era clarinetistul Anton Stadler şi, după câte ştim, era extrem de rău platnic. Organizarea unor concerte în scopul de a strânge bani pentru acţiunile caritabile ale masoneriei reprezintă încă un nivel social în viaţa lui Mozart în anii 1780, care i-a mărit simţitor reţeaua contactelor sociale. E bine cunoscut faptul că în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea un larg spectru de intelectuali, artişti, scriitori, personalităţi publice aveau legături cu masoneria. Situaţia era perfect compatibilă cu epoca Despotului Luminat, pentru că a fi mason însemna

să te identifici cu idei progresiste – reforma sistemului feudal, reforma codului penal, guvern reprezentativ, constituţii scrise, extinderea educaţiei –, apărând totodată instituţia proprietăţii private. Masoni tipici ai vechii generaţii din vremea lui Mozart au fost Benjamin Franklin şi George Washington. În cazul lui Washington, activitatea masonică i-a înlocuit în mare parte creştinismul formal, cu toate că aparţinea în continuare parohiei sale. Participa deseori la ceremonii masonice şi a fost înmormântat după ritualuri masonice.

În ţările latine, lojile masonice criticau deschis Biserica şi pe unii papi, exemple remarcabile fiind papa Clement XII în 1738 şi Benedict XIV în 1751, care considerau că apartenenţa la o lojă masonică este un păcat de moarte. La sud de Alpi, exista convingerea că masoneria ducea în mod automat la excomunicare. Dar în Austria, Germania şi Anglia, cele două instituţii au coexistat în pace cât timp a trăit Mozart. La vremea aceea, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Klopstock şi Johann Gottfried von Herder erau toţi masoni. Mason era şi Pierre de Beaumarchais (şi mai târziu Stendhal), aşa că în unele cercuri *Nunta lui Figaro* era considerată suspectă, nu numai din cauza criticii aduse sistemului social, ci şi fiindcă sugera legături masonice. Dar se pare că acest aspect al francmasoneriei nu l-a preocupat pe Mozart. N-a vorbit niciodată despre asta. Educaţia pe care a primit-o el, copilul-minune, i-a sădit dorinţa de discreţie şi o anumită reţinere, care i-a modelat în mare măsură psihologia. De aceea l-a şi atras francmasoneria. Îi plăceau tare mult secretele şi le păstra cu deosebită grijă, aşa că putem afirma că nici până în ziua de azi nu ştim cu exactitate măsura în care a fost implicat Mozart.

Francmasoneria a fost, desigur, unul dintre motivele care l-au atras pe Mozart la Viena, un centru de bază al

cultului, deci înaintea oricărui altuia de pe teritoriul de limbă germană, exceptând, poate, Berlinul, unde Frederic cel Mare era mason şi protector al oraşului. La Salzburg nu era decât o lojă slabă, care n-avea nimic de oferit pe frontul masonic. După ce a ieşit din serviciul arhiepiscopului, Mozart a devenit tot mai ostil ideii de a mai pune vreodată piciorul în oraşul natal, dar a trebuit să facă o excepţie, şi anume în 1783, când a avut loc acea târzie vizită postnupţială. Mozart se temea pesemne că, de vreme ce nu-l eliberase formal din post, arhiepiscopul ar fi avut dreptul să-l aresteze şi să-l reţină „după bunul-plac” într-o lugubră celulă clericală. „Cred că nu e nevoie să repet”, i-a scris Mozart tatălui său, „că-mi pasă prea puţin de Salzburg, şi nu din cauza arhiepiscopului, că mă doare-n fund de amândoi, şi nu mi-ar trece niciodată prin cap să mai fac de bunăvoie vreo călătorie la Salzburg dacă tu şi sora mea n-aţi locui acolo”.

Situaţia s-a schimbat pe 23 august, 1784, când Nannerl, care dăduse impresia că, tot ocupându-se de tatăl ei, se îndrepta spre statutul de domnişoară bătrână, s-a măritat pe neaşteptate cu Johann Baptist Franz von Berchtold zu Sonnenburg, magistrat la Sankt Gilgen, de unde era mama ei. În pofida numelui pompos, ginerele nu avea bani mai deloc. În plus, era văduv cu cinci copii, deci nu cine ştie ce partidă. Mozart nu s-a putut duce la nuntă, pentru că soţia lui era din nou însărcinată. Dar a trimis cele mai bune urări şi sugestia ca tatăl lor să-şi ia adio de la Salzburg, să iasă la pensie şi să se mute cu Nannerl la Sankt Gilgen. În felul ăsta s-ar fi rezolvat şi problema singurătăţii tatălui, şi a dorului de casă al lui Nannerl. A trimis şi o poezie, în care îşi exprima speranţa că va trăi cu bărbatul ei „în aceeaşi armonie ca noi doi”. Pentru că este unica poezie compusă de Mozart, o transcriu aici în întregime:

Căsătoria multe-ţi va dezvălui,

Însă pe-alocuri misterul tot va dăinui.
Dar experienţa te va inspira
Să faci şi tu ca Eva în trecut
Când pân-la urmă pe fiul Cain l-a născut.
Dar datoriile astea sunt aşa uşoare
Că le vei săvârşi cu mare delectare.
Nimic nu-i pură fericire, la fel mariajul,
Extaz şi silă: astea-i sunt aliajul.
Când tu nu meriţi să-ţi fie soţul rezervat,
Răutăcios sau tare înfuriat,
Gândeşte aşa, surioară: Ce straniu îi e felul!
Şi spune-i: „Facă-se voia ta pe timp de zi.
Dar noaptea, stăpâne, a mea va fi.”

Plecarea lui Nannerl la Sankt Gilgen şi singurătatea tatălui au avut drept rezultat un morman de epistole pline de informaţii muzicale, scrise de Leopold fiicei, mai ales când era în vizită la fratele ei, la Viena. Într-o scrisoare datată 14 februarie 1785, Leopold îi spune că locuinţa fiului e „foarte frumoasă” şi a costat impresionanta sumă de 460 de guldeni. Mozart dădea concerte cu abonament în postul Paştelui la Mehlgrube, plătea o jumătate de sovereign[3] de fiecare dată pentru sală şi cerea un sovereign – sau trei ducaţi – de persoană. „Concertul a fost magnific şi orchestra a cântat splendid.” Au fost mai întâi nişte simfonii şi „o cântăreaţă de la teatrul italian a cântat două arii. Pe urmă am ascultat un concert nou, foarte frumos, de Wolfgang [era vorba de K. 466 în re minor, unul dintre cele mai bune], pe care copistul încă îl scria când am ajuns, aşa că fratele tău nici n-a mai avut timp să cânte rondoul până la sfârşit, fiindcă trebuia să-l supravegheze pe copist”.

[3] Monedă engleză de aur care a fost bătută pentru prima oară sub regele Henric VII, în 1489 (*n.ed.*).

Sâmbăta următoare, Leopold a adăugat: „Domnul Joseph Haydn şi cei doi baroni Tinti au venit să ne vadă şi s-au cântat noile cvartete.” Acestea formau al doilea grup de trei din cele şase pe care Mozart le scrisese în onoarea lui Haydn. „Cele noi sunt ceva mai uşoare, dar sunt în acelaşi timp nişte compoziţii excelente. Haydn mi-a spus: «Vă zic în faţa lui Dumnezeu şi ca om cinstit că fiul dumneavoastră este cel mai mare dintre toţi compozitorii pe care-i cunosc, fie personal, fie după nume. Are gust şi, ceea ce e şi mai important, cele mai profunde cunoştinţe de compoziţie.»„ În seara de duminică, Madame Laschi, cântăreaţa italiană, a dat un concert la Burgtheater şi a cântat două arii: „A fost interpretat un concert pentru violoncel, pe urmă un tenor şi un bas au cântat fiecare câte o arie, şi fratele tău a cântat un concert glorios, pe care l-a compus pentru Mlle Paradis în vederea unui turneu la Paris.” Era K. 450 în Si bemol, pe care Mozart l-a terminat pe 30 septembrie 1784. „Stăteam la numai două loji distanţă de frumoasa prinţesă de Würtemberg şi am avut enorma plăcere să aud atât de clar interacţiunea instrumentelor, că, de pură încântare, mi-au dat lacrimile. Când fratele tău a părăsit scena, împăratul şi-a fluturat pălăria strigând: «Bravo, Mozart!»„

În scrisoarea din 21 februarie 1785, Leopold descrie un prânz acasă la Mozart, la care au venit Frau Weber (din fericire, nu beată) şi sora cea mai mică a Constanzei, Sophie. Meniul a fost „pregătit la perfecţie”. Am avut „un fazan durduliu; şi totul era excelent gătit”. A urmat încă un prânz de lux şi, cu toate că era într-o zi de vineri şi la masă se afla şi un preot, „ni s-au servit numai mâncăruri cu carne [...] demne de un prinţ. La sfârşit au fost şi stridii, fructe glasate delicioase şi (să nu uit) mai multe sticle de şampanie”. Într-o scrisoare datată două săptămâni după aceea, se povesteşte: „Avem concerte în fiecare zi, şi

timpul trece cu predarea orelor, muzică, compoziţie şi aşa mai departe. [...] Îmi e peste putinţă să descriu tot iureşul, toată agitaţia. De când am sosit eu aici, pianul fratelui tău a fost transportat de cel puţin 12 ori la teatru sau la alte reşedinţe. Şi-a comandat o pedală mare pentru pian, care e plasată sub instrument, e cu 65 de centimetri mai lungă şi foarte grea." Descrierea acestei activităţi teribil de susţinute şi a vieţii bune pe care o ducea familia e completată de o altă scrisoare în care Leopold spune: „Dacă fiul meu *nu are datorii de plătit*, cred că poate să depună acum 2 000 de guldeni la bancă. Sigur că banii sunt în păstrare, iar cât priveşte mâncarea şi băutura, gospodăria e condusă extrem de economicos."

În acelaşi an, Mozart i-a trimis lui Haydn versiuni special copiate ale celor şase cvartete de coarde, însoţite de o scrisoare care merită citată, fiindcă reflectă devotamentul său cald faţă de Haydn, precum şi apropierea dintre ei:

> Scumpului meu prieten Haydn,
> Un tată care a luat hotărârea să-şi trimită fiii în lumea largă s-a gândit că e de datoria lui să-i încredinţeze protecţiei şi îndrumării unui bărbat ilustru al vremii, care, întâmplător, era şi cel mai bun prieten al său.
> Fac şi eu la fel acum, trimiţându-vă cei şase fii ai mei, scumpe prieten. Ei sunt, într-adevăr, rodul unui studiu îndelungat, foarte laborios; însă nădejdea pe care mulţi prieteni mi-au dat-o, că truda asta va fi întru câtva răsplătită, face să mă simt îmbărbătat şi măgulit la gândul că într-o bună zi aceşti copii vor dovedi că-mi sunt izvor de consolare.
> În timpul ultimei dumneavoastră şederi în capitala asta, mi-aţi exprimat personal, foarte drag prieten, aprobarea compoziţiilor mele. Buna dumneavoastră părere mă face să cutez a vi le oferi şi îmi permite să sper că nu le veţi considera cu totul nedemne de bunăvoinţa dumneavoastră. Vă rog să le primiţi cu indulgenţă şi să le fiţi tată, călăuză şi

prieten. [...] Între timp, vă rămân, scumpe prieten, cel mai sincer prieten, W.A. Mozart.

La scurt timp după aceea, au fost trimise còpii ale acestor cvartete lui Leopold Mozart, care le-a interpretat cu prietenii lui, el cântând partitura violei. N-a trecut mult şi a venit şi Michael Haydn când s-a cântat *Concertul pentru pian în re minor* (K. 466). Heinrich Marchand, elevul lui Leopold, cânta după partitură, şi Haydn, care îi întorcea paginile, „avea în acelaşi timp plăcerea să constate cu câtă artă era scrisă compoziţia, cât de splendid se intercalau părţile şi cât de dificil era concertul. [...] L-am studiat dimineaţa şi a trebuit să repetăm de trei ori rondoul până când orchestra a reuşit să-l stăpânească, pentru că Marchand cânta prea repede. Şi de data asta a fost enorm de multă lume, şi erau prezenţi toţi consilierii ecleziaşti şi profesorii universitari".

Două scrisori din aceeaşi perioadă, datate 8 august şi 30 septembrie 1786, ne dau amănunte despre încă o modalitate folosită de Mozart pentru a face rost de bani. Scrisorile sunt adresate lui Sebastian Winter, cu formula „Prea scump prieten! Tovarăş al tinereţii mele!" Adevărul este că Winter fusese valetul şi frizerul lui Mozart; în 1764, când Mozart avea opt ani, Winter a intrat în serviciul lui Joseph Wenzeslaus, prinţ de Fürstenberg, şi de atunci avansase până la postul de secretar confidenţial al prinţului. Într-o scrisoare,Winter îl întrebase pe Mozart dacă ar avea vreo compoziţie de oferit. Mozart a răspuns astfel: „Mă încumet să-i fac Înălţimii Sale o propunere muzicală, pe care, te rog, dragă prietene, să i-o pui în faţă. Având în vedere că Înălţimea Sa posedă o orchestră, mă gândesc că i-ar plăcea să aibă lucrări compuse de mine *doar pentru reprezentaţii la Curte,* ceea ce, după umila mea părere, ar fi foarte mulţumitor." Ideal ar fi, scria

Mozart mai departe, dacă prinţul i-ar comanda în fiecare an „un anume număr de simfonii, cvartete, concerte pentru diverse instrumente sau orice alte compoziţii doreşte, şi să-mi promită un salariu anual fix. În felul ăsta, Înălţimea Sa ar fi servit mai prompt şi mai satisfăcător, iar eu, fiind sigur de angajament, aş lucra cu mai multă linişte sufletească”.

Evident, prinţul n-a acceptat propunerea unui salariu anual în schimbul unui număr fix de compoziţii. Dar scrisoarea din 30 septembrie ne arată că a fost de acord să cumpere trei concerte pentru pian şi trei simfonii. Mozart spune în scrisoare că toată muzica este expediată cu poştalionul. Adaugă: „Am fost nevoit să adaug la costul còpiilor o mică taxă de şase ducaţi pentru fiecare concert; şi trebuie s-o rog pe Înălţimea Sa să nu le dea din mână. Pentru *Concertul în La major* (K. 488) e nevoie de două clarinete şi, dacă Înălţimea Sa nu are clarinete la Curte, un copist competent poate transpune respectivele părţi în tonalităţile potrivite, caz în care prima parte trebuie cântată de o vioară, şi a doua de violă.” O factură alăturată scrisorii enumera: trei concerte fără părţile pentru pian, 109 foi a câte 8 creiţari foaia, revenind la 14 guldeni şi 32 de creiţari; trei părţi pentru pian – 5 guldeni şi 35 de creiţari; taxa pentru trei concerte (diferită de taxa pentru copiat), total 81 de guldeni; trei simfonii, 116,5 foi a câte 8 creiţari, total 15 guldeni şi 32 de creiţari; la care erau adăugate taxe de vamă şi timbre în valoare de 3 guldeni, ajungându-se la un total final de 119 guldeni şi 39 de creiţari. Ne-a rămas şi o notă a lui Winter ataşată acestei scrisori, în care se confirmă că scrisoarea lui Mozart a fost primită pe 11 octombrie, muzica pe 14 octombrie şi că suma de 143,5 guldeni a fost expediată lui Mozart pe 8 noiembrie.

A fost, aşadar, o afacere reuşită. Dar, fără un agent eficient, era riscant să-ţi vinzi lucrările ca liber-profesionist, şi nu-i de mirare că Mozart şi-a început astfel scrisoarea formală adresată editorului Franz Anton Hoffmeister, care i-a publicat Cvartetul K. 478: „Mă adresez dumneavoastră într-o situaţie disperată şi vă rog să mă ajutaţi cu o sumă de bani.” (Pe plic observăm aprobarea: „Doi ducaţi”.) Mozart nu-şi găsise un angajament convenabil de salariat. Din pricina asta, în ultimul deceniu de viaţă, a mers tot mai hotărât pe drumul operei, considerând că i-ar asigura o viaţă decentă. Cu asta ne vom ocupa în cele ce urmează.

Capitolul patru
Mozart şi magia muzicii lui de operă

Sunt multe lucruri extraordinare de spus în legătură cu Mozart, dar cel mai extraordinar dintre toate este succesul lui în domeniul operei. Nimic nu-l pregătise pentru producţia scenică. Tatăl lui ştia absolut totul despre vioară, era familiarizat cu toate aspectele muzicii religioase, dar opera era teren străin pentru el. E adevărat că în timpul celor trei vizite în Italia au avut ocazia să meargă la spectacole de operă, şi Mozart (fiul, nu şi tatăl) a absorbit cu succes diverse forme ale stilului muzical italian. Dar până să înceapă să crească, Mozart se ducea rar la teatru, şi cu atât mai puţin la operă. Se pare că impulsul de a compune muzică dramatică, de a însufleţi actorii scenei, a izvorât din propria-i personalitate.

Impactul a fost însă capital. A găsit opera în formă rudimentară şi a transformat-o într-o artă măreaţă, complexă. Este primul compozitor de opere care nu numai că n-a lipsit niciodată din repertoriul genului, dar este chiar indispensabil, fapt central în istoria operei. Mozart formează, alături de Verdi şi Wagner, marele trepied pe care se sprijină opera, numai că, în timp ce Verdi şi Wagner şi-au devotat viaţa genului, pentru Mozart opera a reprezentat doar o parte a carierei lui muzicale, şi nu neapărat cea mai însemnată.

Mozart a compus, conform unei numărători, 20 de opere, şi 22, conform alteia. Opera făcea mari progrese în secolul al XVIII-lea şi genul e greu de definit. În primul rând, se compunea în patru limbi: italiană, franceză, germană şi engleză. *Opera seria*, sau opera tragică, a apărut prima, cu formele ei caracteristice: arii, coruri şi recitative. S-a introdus mai târziu un intermezzo, care crea puţină destindere, un divertisment comic, sau *buffa.* Acest episod s-a extins până ce a devenit o compoziţie de sine stătătoare, o *opera buffa*, sau operă comică. Formele acestea muzicale oglindeau multă conştiinţă socială. *Opera seria* împrumuta teme tragice din Antichitatea latină şi greacă, şi spectacolele se dădeau la Curte, cu ocazii solemne, de obicei în lojile superioare ale teatrului Curţii. De aceea se şi numea *grand opera*. *Opera buffa* putea fi jucată într-un teatru public, pentru un auditoriu burghez. În Anglia şi în nordul Germaniei (dar şi în alte părţi) mai înflorea, dovedindu-se irezistibil, şi un gen de operă pentru oamenii de rând – piese presărate de cântece şi vorbite în limbajul populaţiei autohtone. *The Beggar's Opera* (*Opera cerşetorilor*), pe texte de John Gay şi pe muzica lui Johann Christoph Pepusch, s-a jucat ani de zile la Londra, a ajuns în Germania şi acolo a fost amestecată cu versiuni locale care au generat o formă de

dramă muzicală numită *singspiel.* În consecinţă, când Mozart a ajuns la maturitate, existau trei tipuri de drame muzicale pentru scenă: *opera seria*, *opera buffa* – ambele în italiană – şi *singspiel* – în germană.

Dar evoluţia lui Mozart în domeniul compoziţiilor pentru scenă a fost mai complicată. Rezultatul primelor eforturi a fost *Apollo et Hyacinthus*, interpretată în primă audiţie pe 13 mai 1767, când avea 11 ani. Strict vorbind, era un intermezzo, intercalat în pauza piesei latine *Clementia Croesi* de Rufinus Widl. Reprezentaţia s-a dat în faţa unui public academic în auditoriul Universităţii Benedictine din Salzburg. Era în latină, cântată de două soprane, două contralte, un tenor şi doi başi, iar partitura orchestrală era compusă pentru coarde, două oboaie şi doi corni. Compoziţia aceasta i-a făcut mare plăcere şi se pare că şi publicul s-a delectat. Aşa că în 1768–1769 a încercat să compună o *opera buffa – La finta semplice* – şi un *singspiel.* Pentru prima, s-a inspirat din comedia lui Carlo Goldoni, iar pentru a doua dintr-o povestire de Jean-Jacques Rousseau. A urmat, în 1770, prima lui *opera seria, Mitridate, re di Ponto*, scrisă pentru patru soprane (dintre care două *soprano castrato*), un *alto castrato*, doi tenori şi o orchestră formată din instrumente de coarde, două flaute, două oboaie, două fagoturi şi patru corni (K. 87).

Mozart acumula experienţă, şi nu toate compoziţiile lui pentru scenă erau opere. În 1771 a scris o *festa teatrale*, compusă la comanda împărătesei Austriei, Maria Tereza. I-a dat titlul *Ascanio in Alba*, în care erau foarte mulţi cântăreţi. Orchestra era şi ea mare şi includea un serpentone; a fost singura dată când Mozart a folosit un asemenea instrument (K. 111). Celebrarea plicticoasă a înscăunării arhiepiscopului Colloredo a fost descrisă drept o *serenata* (*Il sogno di Scipione*), iar *Il re pastore* (K. 208)*,* din 1775, o *dramma per musica*. Dar mai erau: ceva foarte

asemănător unei *opera buffa*, *La finta giardiniera* (K. 196), scrisă în 1775; *Lucio Silla* (K. 135), o *opera seria* din 1772; *Semiramis,* descrisă ca duodramă, şi care s-a pierdut, sau poate că nici n-a fost începută vreodată; *Thamos, König in Ägypten*, „o piesă cu muzică” (K. 345) şi orchestră mare, în 1779(?); *Zaide* (K. 344), un *singspiel* incomplet, în 1780 – Mozart scrisese paisprezece părţi vocale, şi nu-i mai rămânea decât scena finală (plus uvertura), când a lăsat-o baltă, nu se ştie de ce. Nu există nici un libret, aşa că n-a supravieţuit nici un dialog vorbit, dar ştim că s-au făcut diverse încercări moderne de a pune spectacolul în scenă.

Aceste opere, dacă erau finalizate, se puneau în scenă în diverse locuri – reşedinţe particulare, palatul arhiepiscopal, teatrul ducal din Milano şi săli de întruniri din München. Nici una din operele de mai sus n-are un libret satisfăcător, dar aproape toate au muzică frumoasă. Acţiunea care se desfăşoară pe scenă e teribil de neverosimilă, şi pe alocuri chiar că n-are nici un fel de sens. Operele sunt pătrunse de tradiţia italiană, care nu dădea importanţă verosimilului. Mozart avea un adevărat instinct pentru realism, simţea că muzica şi drama trebuie neapărat să corespundă, cel puţin într-o oarecare măsură, vieţii obişnuite, aşa cum o percepeau el şi contemporanii lui. Era însă prea tânăr şi neexperimentat ca să dărâme convenţiile şi să preia controlul.

Schimbarea s-a produs cu *Idomeneo* (K. 366), o comandă primită în 1780, când Mozart avea 24 de ani, şi care a avut premiera la München, pe 29 ianuarie 1781. A fost, într-o oarecare măsură, rezultatul revoluţiei muzicale produse de Şcoala de la Mannheim, inspirată de prinţul elector Carl Friedrich, a cărui Curte oscila între Mannheim şi München şi a cărui orchestră – despre care tatăl lui Mozart spunea că e cea mai bună din câte auzise vreodată – însoţea Curtea în călătorii. Spre încântarea lui Mozart,

orchestra avea clarinete, precum şi o serie de instrumentişti valoroşi. Prinţul elector, care cânta la flaut şi violoncel, avea mari ambiţii cu privire la calitatea interpretării, şi Mozart simţea că în mediul acela forţele îi erau puse la încercare.

Idomeneo impresionează nu cu libretul, care, în ciuda schimbărilor şi îmbunătăţirilor aduse de Mozart, rămâne o istorie necizelată şi neverosimilă, ci cu muzica. La începutul ultimului sfert al secolului al XVIII-lea, opera – nici măcar *opera seria* – nu era bine închegată. Existau zeci de compozitori, nenumăraţi libretişti sau pretinşi libretişti. Mozart i-a spus tatălui său că trecuse prin „mai bine de o sută" de librete în căutarea unuia mai potrivit, dar şi pe la o mulţime de teatre lirice sau săli de operă de-a lungul şi de-a latul Italiei. Operele se compuneau punându-se laolaltă diferite texte şi partituri, se adăuga câte o arie după capriciile sau cerinţele unui cântăreţ sau altuia, se închiriau la repezeală orchestre care erau libere în acel moment, se eliminau şi se adăugau pasaje întregi din partituri fără să se facă vreo referire la compozitor sau la autor. Un spectacol de operă era nu numai un eveniment muzical, ci şi, în aceeaşi măsură, şi poate chiar mai mult, un eveniment social. La Mannheim, Mozart şi-a dat bine seama cum ar putea arăta o operă şi a început să scrie *Idomeneo.* Pe măsură ce compunea, demonul perfecţiunii îl lua în stăpânire. I-au ieşit din minte operele apatice, uzate, prăfuite, şi s-a trezit într-o lume perfectă, locuită de cântăreţi şi instrumentişti desăvârşiţi, străluciţi, acustică şi decoruri minunate, unde totul era bine repetat, cu o înţelegere temeinică a muzicii, iar el avea puterea absolută asupra întregului spectacol.

Numai aşa poate fi explicată calitatea partiturii, cu mult superioară tuturor compoziţiilor pe care le scrise anterior pentru scenă, o aventură pe un nou teritoriu. Putem

enumera zece caracteristici ale compoziţiei operelor lui mature. Mai întâi, intensitatea emoţională. Ea este atât de clară, aproape de la primele măsuri, încât, dacă am auzi-o la un alt compozitor, am fi ispitiţi să considerăm că a avut o experienţă obsedantă, copleşitoare – o iubire, o pierdere, o tragedie, o schimbare violentă, răscolitoare a întregii lui vieţi – ca să poată produce un efect atât de pătrunzător asupra creaţiei sale. Dar nu cred că Mozart lucra aşa. Evenimentele din viaţă nu-i modificau muzica. Doar cele care se petreceau în imaginaţia lui căpătau forţa asta transformatoare. Avea talentul să pună mâna pe o poveste jalnică, de duzină, sau pe un libret extrem de sărăcăcios şi să-şi lase imaginaţia să le umple cu dinamită emoţională, care producea o muzică glorioasă.

Intensitatea emoţională a muzicii este omniprezentă, dar ea atinge periodic apogeul. Aceasta se obţine prin următoarele trei caracteristici, următoarele trei mijloace muzicale: folosirea instrumentelor de suflat din lemn, care să acompanieze şi să evidenţieze vocea în recitative – o inovaţie a lui Mozart; folosirea tromboanelor în momente bine determinate, mai ales când vorbeşte oracolul; şi folosirea surdinelor de alamă în timpul marşului din actul II. A cincea caracteristică este instrumentaţia atentă, bogată şi distinctă a flautelor, oboaielor, fagoturilor şi trompetelor. A şasea este comunicarea între diferitele partide ale orchestrei, mai ales tremoloul coardelor răspunzând trompetelor cu surdină. Poate că talentul cel mai mare al lui Mozart în materie de orchestraţie a fost priceperea lui de a face instrumentele să-şi răspundă, să se asocieze, să se opună unele altora, şi aici, în *Idomeneo*, talentul acesta se manifestă din plin, completat pe scenă de dimensiunea vocală a soliştilor sau a corului.

A şaptea caracteristică sunt schimbările de tonalitate pentru continuarea acţiunii muzicale. Armoniile fluctuează

tot timpul, şi chiar în recitative există mereu progresii şi regresii armonice, şi tonalităţile acoperă mult teren. A opta este felul în care Mozart creează treceri rapide – dar line şi continue – de la un pasaj la altul, reducând la maximum intervalul normal pentru aplauze. A noua este aranjamentul deliberat al tonalităţilor de la începutul până la sfârşitul unui act, ceea ce creează continuitate şi unitate. În fine, leagă totul laolaltă, introducând motive pe care ascultătorul/spectatorul le reţine, le recunoaşte şi le întâmpină cu bucurie. Mozart îi dă de fapt operei o formă a ei proprie de sonată şi, implicit, senzaţia de creştere organică. Cu toate aceste schimbări şi îmbunătăţiri, Mozart arată că opera e smulsă din mâinile amatorilor şi dată în grija unui profesionist care ştie exact ce face.

Şi totuşi, nimic din toate astea nu i-a folosit lui Mozart ca formulă a succesului atâta timp cât a fost în viaţă. S-au cântat trei spectacole cu versiunea iniţială a operei *Idomeneo* şi un spectacol în variantă de concert, dat de nişte amatori la palatul unui prinţ din Viena. Mozart a reflectat când i s-a propus să învioreze spectacolul „după modelul francez”, cu text german şi unele schimbări ale părţilor vocale, dar în final n-a ieşit nimic. Următoarea reprezentaţie a avut loc abia în 1806, la cincisprezece ani după moartea lui Mozart. *Idomeneo* n-a plăcut niciodată foarte mult. Putem spune că a fost mai degrabă scoasă la lumină decât inclusă în repertoriul standard, dar în istoria muzicii ocupă un loc substanţial.

În schimb, *Die Entführung aus dem Serail* (*Răpirea din Serai*), K. 384, un *singspiel* pus în scenă optsprezece luni mai târziu la Burgtheater din Viena, pe 16 iulie 1782, deşi n-a produs o revoluţie în domeniul operei, s-a bucurat de mult succes la public. Împăratul Iosif II fondase Burgtheater ca teatru naţional german, dar, dezamăgit de reacţia dramaturgilor germani, trebuise să se

mulţumească cu adaptări din franceză. Aşadar, i-a făcut plăcere când a auzit că Mozart, pe care el îl admira, tocmai lucra pe un libret de Johann Gottlieb Stephanie cel Tânăr. Povestirea aceasta despre lucrurile care se petrec într-un harem turcesc era dramatică, actuală (turcii încă mai ameninţau Viena), şi muzica era potrivită, exprimând contrastul dintre Orient şi Occident, aşa că Mozart s-a pus cu entuziasm pe treabă şi a compus trei arii în prima zi de lucru. Rolul personajului negativ, Osmin, l-a scris pentru basul Fischer,

> care are o voce excelentă de bas [...] (şi) tot publicul vienez îl aclamă [...] aşa că i-am dat o arie în Actul I, şi o să mai aibă una în Actul II. I-am explicat lui Stephanie ce cuvinte vreau pentru arie – de fapt, terminasem aproape toată muzica pentru aria asta înainte ca Stephanie să ştie ceva despre ea. Alătur aici numai începutul şi sfârşitul, care o să aibă cu siguranţă mare efect. Furia lui Osmin e comică pentru că am folosit muzică turcească. Când am compus aria, am vrut să-i permit lui Fischer să poată străluci cu timbrul lui frumos şi grav. Pasajul „Drum beim Barte des Propheten" e, într-adevăr, în acelaşi tempo, dar cu note repezi; şi pe măsură ce furia lui Osmin sporeşte, apare (exact când ai zice că aria e pe sfârşite) un *allegro assai*, cu timpi într-o altă măsură şi într-o tonalitate diferită; efectul o să fie cu siguranţă pozitiv. Pentru că, după cum un om clocotind de mânie depăşeşte orice limită a ordinii, a moderaţiei, a bunelor maniere, şi uită de sine, la fel şi muzica trebuie să uite de sine. Dar pentru că pasiunile, violente sau nu, nu trebuie nicicând împinse prea departe ca să trezească dezgustul, nici muzica, până şi în situaţiile cele mai teribile, nu trebuie să supere urechea, ci să fie plăcută ascultătorului, sau, cu alte cuvinte, nu trebuie niciodată să înceteze de a fi *muzică*, aşa că n-am ales o tonalitate străină de Fa (în care e scrisă aria), una înrudită cu ea – nu relativa, re minor –, ci, dimpotrivă, mai îndepărtata la minor.

În scrisoarea aceasta, datată 26 septembrie 1781, Mozart mai spune că exprimă „bătăile puternice” ale inimii lui Belmonte cu „două viori care cântă octave. [...] Le-am ales special ca să se potrivească vocii lui Adamberger. Se simte tremurul – şovăirea –, se vede cum bătăile inimii încep să-i umfle pieptul; am exprimat asta printr-un crescendo. Se aude plânsul înăbuşit, oftatul – folosind viorile întâi cu surdine şi un flaut care cântă la unison”.

Această scrisoare şi altele sunt mărturii nepreţuite ale felului în care Mozart compune nişte opere de artă, şi ele sunt cu totul unice în istoria muzicii. Ne amintesc şi de faptul că printre nenumăratele obişnuinţe pe care Leopold Mozart i le-a insuflat fiului său – şi nu cea mai puţin valoroasă – se număra tocmai descrierea amănunţită în scrisori a activităţilor sale.

Premiera *Răpirii din Serai* a avut loc pe 16 iulie 1782 şi a fost foarte aplaudată. Încercările galeriei, plătită ca să fluiere spectacolul pentru a susţine doar spectacolele de operă în italiană, au eşuat. Împăratul a fost prezent, i-a plăcut, dar a adăugat: „E prea frumos pentru urechea omenească, dragul meu Mozart, şi are exagerat de multe note.” „Prea multe note”, i se reproşa adesea lui Mozart în timpul vieţii – şi după aceea, la fel –, dar nu de muzicieni adevăraţi. Remarca asta înseamnă de obicei că muzica, mai ales orchestraţia, este complexă, dificilă şi bogată; în sensul că armoniile poartă o imensă încărcătură de gândire şi fiecare instrument are de jucat rolul său, la unison. Cunoştinţele de compoziţie ale lui Mozart erau atât de profunde şi avea un instinct al calităţii atât de ascuţit, încât putea să compună în felul ăsta fără să facă mari eforturi intelectuale. Crearea unei combinaţii de sunete care unui compozitor mai puţin înzestrat i-ar lua ore întregi (fără ca rezultatul să fie neapărat satisfăcător) însemna pentru Mozart o muncă de câteva minute. Şi munca

însemna scrisul notelor pe pagină. Acest lucru era valabil mai ales pentru instrumentele de suflat, de îndată ce Mozart a descoperit că ele deţineau cheia subtilităţilor muzicii de operă – dădeau tot timpul indicaţii scenice magice şi explicaţii. Iubitorul de operă obişnuit se vedea obligat să asculte cu multă băgare de seamă şi era confruntat cu o densitate şi o complexitate de sunete pe care trebuia să le descurce singur. Asta cerea efort, de unde şi nemulţumirea: „prea multe note”. Era singurul mod în care puteau să şi-o exprime.

Cu toate acestea, succesul a fost copleşitor şi s-a răspândit în toată lumea de limbă germană. S-au dat regulat spectacole la Burgtheater până la sfârşitul stagiunii 1783, apoi s-au reluat în 1784–1785, cu Aloysia, cumnata lui Mozart, în rolul Constanzei – ceea ce a fost subiectul multor glume impudice din partea compozitorului. În 1782, opera fusese jucată şi aclamată la Praga, în 1783, la Bonn, când tânărul Beethoven, pe atunci în vârstă de 13 ani, a dat o mână de ajutor în fosa orchestrei şi în culise; turneul a continuat la Frankfurt, Leipzig şi Varşovia. Anul următor, opera a fost văzută la Mannheim, Köln, Karlsruhe şi Salzburg, iar în 1785, la München şi în alte patru oraşe germane. Au apărut traduceri în olandeză, polonă şi franceză. Peste patruzeci de oraşe de limbă germană au văzut spectacolul în timpul vieţii lui Mozart şi se poate afirma că asta l-a făcut pentru prima oară celebru în lumea germană. Sigur că puteai deveni cunoscut în cercurile muzicale şi dacă scriai concerte, dar abia când guralivii din fotoliile de orchestră de la operă au început să vorbească despre el i-a mers vestea în rândurile publicului larg. Aşadar, au apărut imediat produse secundare financiare pe termen lung ale succesului, dar nimic mai mult. Câştigul lui Mozart s-a limitat la onorariul original de 100 de guldeni – nici vorbă de drepturi de autor. Aşa se

explică, printre altele, de ce se simţea liber să critice producţii asupra cărora nu avea nici o putere şi care nu-i aduceau nici un beneficiu. Există o tipăritură care ni-l arată pe scundul Mozart în picioare prin mulţimea de la parter, denunţând în gura mare denaturarea şocantă a originalului în producţia de la Berlin din 19 mai 1789, perioadă când lumea era oricum tulburată din cauza Revoluţiei Franceze, care ridica temperatura politică la Paris. Era prima oară când Mozart apărea într-o publicaţie ca persoană publică.

Între timp, îşi întâlnise marele partener, abatele Lorenzo Da Ponte. În scrisoarea din 7 mai 1783, în care îi spune tatălui său: „Am frunzărit cel puţin o sută de librete, dar n-am găsit nici unul care să mă satisfacă”, Mozart mai spune că l-a cunoscut la Viena pe Da Ponte, poetul monden, care „a promis [...] să-mi scrie el un nou libret”. Împăratul luase decizia să abandoneze genul muzical *singspiel* în 1783, să revină definitiv la opera italiană şi îi dăduse lui Da Ponte răspunderea textului. Da Ponte era un evreu convertit, băiat de tăbăcar, şi trecuse la creştinism în 1764. Trăise o viaţă de boem, ca profesor, preot, cavaler lasciv pe lângă femei măritate după moda veneţiană şi amic al lui Casanova. Expulzat din Veneţia pentru depravare sexuală, a început să-şi câştige existenţa în lumea teatrului, ca traducător şi libretist. Avea o înclinaţie extraordinară pentru limbi, asemănătoare cu a lui Mozart, dar mult mai cuprinzătoare, şi se pare că şi gândea în mai multe limbi.

Da Ponte a scris libretul pentru trei dintre operele lui Mozart: *Nunta lui Figaro* (K. 492, cu premiera pe 1 mai 1786)*, Don Giovanni* (K. 527, 29 octombrie 1787) şi *Così fan tutte* (K. 588, 26 ianuarie 1790). Colaborarea celor doi a fost una dintre cele mai reuşite din istoria operei. Conform unei păreri aproape unanime, *Nunta lui Figaro* şi *Don Giovanni* sunt cele mai bune opere ale lui Mozart, deşi o mică minoritate susţine că cea mai bună muzică şi cea

mai încântătoare punere în scenă le găsim în *Così fan tutte*, şi că o producţie de primă clasă oferă plăcerea unui divertisment unic.

Mozart şi Da Ponte lucrau atât de bine împreună din două motive. Mai întâi de toate, erau amândoi conştienţi de faptul că opera însemna colaborare între compozitor şi libretist, şi că amândoi trebuiau să cedeze uneori, unul să renunţe la anumite cuvinte, celălalt la note. Acum, sigur că Mozart era maestru şi la muzică, şi la cuvinte, şi, cu consimţământul lui Da Ponte, lua adesea asupra lui şi rolul de libretist. De aici rezultă al doilea motiv al bunei lor colaborări. Amândoi erau blajini din fire şi obişnuiţi cu loviturile vieţii, injurii şi argumente înflăcărate. Căzuseră de acord să pună punct oricărei divergenţe, odată rezolvată, şi să meargă repede mai departe – lucru admirabil şi esenţial pentru a avea succes în teatru. Mozart era bun din naştere, incapabil de răutăţi sau de dorinţa de a jigni lumea (singura excepţie a fost arhiepiscopul, dar şi în acel caz şi-a exprimat ura verbal, nu prin fapte). Da Ponte era însă un individ cu mai multe cusururi. Era un mincinos notoriu, aşa că nu putem nici pe departe să dăm crezare volumelor lui de memorii. După ce a plecat din Viena la New York, a fost comerciant, librar, falit, poet etc. Ceea ce ne arată că devotamentul lui pentru scenă şi muzică – în special dramă – nu era total.

Mai mult, nu e sigur că recunoştea calitatea unei opere. După el, dintre compozitorii cu care lucrase, cel mai bun era Vicente Martín y Soler, şi îl ridica în slăvi pe Antonio Salieri. Avea convingerea că amândoi îi erau superiori lui Mozart ca muzicieni. Şi, într-adevăr, din punct de vedere comercial, îi *erau* superiori, operele lor se cântau mai des decât ale lui Mozart – şi nu numai ale lor, ci şi ale altora, cel puţin unsprezece, după informaţiile culese de mine. Dar, după toate criteriile artistice posibile, erau amândoi

mult inferiori lui Mozart, aşa că e îndoielnic că Da Ponte avea o bună înţelegere a muzicii. E semnificativ faptul că libretele scrise de el pentru cele trei opere ale lui Mozart sunt singurele rămase în repertoriu sau de care îşi aminteşte cineva în ziua de azi.

Rezultă că figura dominantă a colaborării era Mozart. Da Ponte a înţeles sau a învăţat de la Mozart că acţiunea nu trebuie să stagneze, ci trebuie să fie în permanentă desfăşurare, prin variaţiunea continuă a întâlnirilor dintre grupurile muzicale, alternanţa ritmului comunicării vocale şi trecerea de la o stare de spirit la alta. Poate că şi-a dat seama şi de enorma descoperire pe care i-o datorăm lui Mozart cu privire la compoziţia operei, şi anume că un personaj poate fi creat, transformat, modificat şi scos în relief cu ajutorul exclusiv al mijloacelor muzicale, preluând sensul cuvintelor. Dar tuşa magică e oferită întotdeauna de Mozart ca dramaturg muzical.

Nunta lui Figaro este dovada cea mai grăitoare a acestor afirmaţii. E opera la care Mozart a lucrat mai mult decât la orice altceva în toată viaţa lui. Expresia „fără efort” se foloseşte permanent pentru a descrie uşurinţa lui de a compune, şi uneori este adecvată. Dar dacă vorbim de *Nunta lui Figaro*, nimic n-a fost scris fără efort. Totul a fost greu, a cerut enorme cunoştinţe şi foarte multă experienţă, un bagaj iluminat uneori de sclipiri de geniu. Piesa originală, scrisă de Beaumarchais cu intenţia de a lua cu asalt privilegiile şi pretenţiile aristocraţiei, risca şi neplăceri tocmai fiindcă reieşea că cei din pătura de jos erau moralmente superiori aristocraţiei şi puteau ieşi învingători – fiind totodată mai inteligenţi. Tocmai asta l-a atras iniţial foarte tare pe Mozart: era un proiect care-i stimula dinamismul emoţional. Necazurile prin care trecuse din pricina arhiepiscopului – de la umilinţa îndurată la masa slugilor şi până la concedierea brutală de către

contele Arco – urmau să fie toate nimicite pe scenă, într-o apoteoză a justiţiei şi a decenţei. Acesta i-a fost planul. Şi totuşi, la început în mod inconştient, apoi deliberat şi sistematic, Mozart a transformat piesa într-o naraţiune comică a iertării, a reconcilierii şi a mulţumirii finale. Socotelile se încheie cu pace şi onoare, iar răzbunarea se topeşte şi dispare cu totul.

Nunta lui Figaro este, aşadar, întruchiparea firii emoţionale a lui Mozart. Era în esenţă un om calm, ale cărui întâmplătoare crize nervoase şi izbucniri de nemulţumire erau de scurtă durată, simpli norişori pe o viziune însorită asupra vieţii. Iubea viaţa, şi dorea ca şi ceilalţi să fie fericiţi ca el, având convingerea că puteau să fie astfel dacă ar gândi mai înţelept. *Nunta lui Figaro* e, până la urmă, dovada că orice om e mai mult sau mai puţin înţelept, rezonabil, iertător – aşadar, fericit. Astfel se explică de ce *Nunta lui Figaro* este nu numai cea mai bună operă a lui Mozart, dar şi cea pe care lumea o place probabil mai mult decât pe oricare alta din repertoriu.

Decizia de a compune o operă după piesa lui Beaumarchais a fost luată aproape sigur de Mozart însuşi. Fusese impresionat de succesul altei opere bazate pe o piesă anterioară a lui Beaumarchais, *Bărbierul din Sevilla*, compusă de Giovanni Paisiello, care azi e în principiu uitat. Opera avusese un succes enorm la Viena în 1783, şi pe urmă peste tot unde a mai fost cântată. *Bărbierul din Sevilla* era o piesă mai veche, din 1775. *Nunta lui Figaro* era însă nouă. Fusese scrisă şi jucată în 1784 la Paris, după ce a avut de înfruntat opoziţia înverşunată a cenzurii şi controverse între regele şi regina Franţei, Ludovic XVI fiind contra şi Maria Antoaneta pentru. Fratele ei, împăratul Iosif II, a fost şi el în favoarea spectacolului, în orice caz sub formă de operă. Aşa că Mozart ştia că avea ceva senzaţional în mână. Îl admira pe Beaumarchais

pentru măiestria de a crea o intrigă palpitantă şi de a-şi face reclamă: instrumentul lui heraldic era o tobă cu mottoul *Non sonat nisi percusso* – şi la rândul lui dorea „nu numai să compună muzică, ci şi să facă zgomot în lume”. Cât despre Mozart, *Nunta lui Figaro* a fost un exemplu caracteristic al freneziei ţinute în frâu şi al vitezei de creaţie. A terminat părţile vocale în numai şase săptămâni, iar orchestraţia o adăuga rapid noaptea târziu. Aşa se explică mai uşor de ce muzica dă senzaţia de unitate tonală şi armonică, astfel că ariile individuale izvorăsc toate dintr-un unic organism viu de sunete, care le făureşte împreună.

Nunta lui Figaro mai are o calitate: realismul. Cu doi ani în urmă, Dr. Johnson dezaproba opera spunând că e „un gen iraţional de amuzament”. Mozart ar fi fost de acord că remarca asta descria în esenţă majoritatea operelor în italiană şi cele mai multe *singspiel*. Era imposibil să crezi în subiectul piesei sau în personaje. Atât în *Răpirea din Serai*, cât şi în *Idomeneo*, Mozart a căutat să urmeze linia plauzibilului în acţiune şi limbaj, iar în *Nunta lui Figaro* a finalizat acest proces. Era, desigur, o *opera buffa* lejeră, menită să încânte publicul, să distreze. Dar ridica şi probleme sociale despre conduită, bune maniere şi, mai presus de toate, era vorba despre oameni credibili. Se observa efectiv o paralelă cu lumea din romanul care începea să-şi facă apariţia în Anglia. Peste cincisprezece ani, Jane Austen avea să scrie comedii sociale atrăgătoare, unde femeile şi bărbaţii, şi nu numai cei tineri, se comportau şi vorbeau ca oamenii obişnuiţi. Mozart a fost pionierul acestui proces pe scenă, folosind vocea umană susţinută de muzica vie a instrumentelor. Se spune adesea că succesul *Nunţii lui Figaro* se datorează distribuţiei strălucite de la premiera spectacolului. Destul de adevărat, dar un lucru neglijat adeseori este plăcerea cu

care interpreţii aceştia experimentaţi, obişnuiţi să joace roluri fără sens, abordau roluri în care puteau crede şi în care îşi puneau tot sufletul şi inteligenţa de care erau capabili. Oricine se bucură să-l interpreteze pe Figaro, dar şi pe oricare altul din celelalte personaje: Don Bartolo, Don Basilio, Don Curzio şi grădinarul.

Succesul operei *Nunta lui Figaro* l-a făcut pe împărat să interzică „aplauzele excesive”, care prelungeau seara mult după ora lui de culcare, dar încuviinţa ca ariile să fie bisate. Şi totuşi, n-au fost decât nouă reprezentaţii la Viena, pentru că cei care se ocupau cu programarea spectacolelor au preferat să se încline în faţa gustului popular pentru *Una cosa rara* de Martín y Soler sau alte picanterii italieneşti. *Nunta lui Figaro* a fost întâmpinată cu mai mult entuziasm la Praga, de unde Mozart raporta: „Nu se vorbeşte de nimic altceva decât de *Nunta lui Figaro.* Nu se vede, nu se cântă, nu se fluieră decât *Nunta lui Figaro* – nimic, nimic, numai *Nunta lui Figaro!*” Exaltat, dar şi extenuat după atâta muncă, a avut un acces prostesc caracteristic. Spune că s-au insultat reciproc: „Eu sunt Punkitititi. Nevastă-mea e Schabla Pumfa. Hofen e Rozka-Pumpa. Stadler e Notschibikitschibi. Valetul meu Joseph e Sagadaratà. Câinele meu Goukerl e Schomanntzky. Madame Quallenberg e Runzifunzi. Domnişoara Crux e Ramlo Schurimuri.”

Succesul de la Praga a dus imediat la o nouă comandă, *Don Giovanni*, şi Da Ponte a scris şi de data asta libretul. Premiera a avut loc la Praga pe 29 octombrie 1787, şi succesul a fost instantaneu. Mozart o considera tot o *opera buffa*.[4] Titlul original este *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni.* Se zice uneori că e o tragedie, pentru că, în cele din urmă, Don Giovanni e trimis în iad – ultima scenă constituie lecţia morală şi, tipic pentru Mozart, implică

[4] De fapt, opera *Don Giovanni* este o *dramma giocoso* (*n.ed.*).

ideea iertării. E demn de subliniat că, aşa cum, în general, muzicienii, în funcţie de temperamentul fiecăruia – taciturni şi serioşi, sau joviali şi optimişti –, îl preferă pe Beethoven lui Mozart, cei care iubesc muzica lui Mozart pun hotărât în capul listei *Nunta lui Figaro* sau *Don Giovanni.* Dacă lăsăm deoparte *Răpirea din Serai*, opera cea mai populară din timpul vieţii lui Mozart a fost fără discuţie *Don Giovanni.* Şi asta, cu toate că istoria ei scenică a fost extrem de complicată, întrucât a fost transformată în *singspiel* în germană, au existat două versiuni diferite în italiană şi trei în franceză, ceea ce a implicat multe modificări şi tot felul de intervenţii violente. Dar Mozart spunea: „Nici o operă nu e sacrosanctă.” Şi el şi le brusca pe ale lui.

Don Giovanni e o operă sentimentală, exuberantă. E o farsă amoroasă, o poveste de groază, cu năluci şi cu sens moral. Spre deosebire de *Nunta lui Figaro*, care e realistă, *Don Giovanni* reuşeşte să impresioneze, fiindcă face să-ţi sară din loc inima şi-ţi zăpăceşte mintea: crezi ce se întâmplă pentru că n-ai timp să gândeşti limpede. Se poate spune că te şochează în mod plăcut. Ultimele opere ale lui Mozart accentuează unul dintre talentele lui cele mai interesante: economia de mijloace, pe care o foloseşte fără ca măcar să dea impresia că se grăbeşte sau că te privează de ceva. Numai când şi când te întrebi, ca spectator: *Dar de ce n-a fost aria asta mai lungă?* În special ale lui Don Giovanni. Dar atunci, se pot bisa. Nimănui nu i s-a părut vreodată prea lungă o arie de-a lui Mozart. Şi niciodată nu sunt prea multe – impresia e accentuată de duete, cvartete şi ansambluri. Dacă *Nunta lui Figaro* sau *Don Giovanni* dau uneori senzaţia de lungimi obositoare, vina este a producţiei, deoarece, dacă e greu să faci din *Nunta lui Figaro* o producţie proastă, nu este, din păcate, imposibil, după cum s-a dovedit la

Glyndebourne. Şi cred că *Don Giovanni* a fost masacrată chiar şi la Praga.

Fascinaţia lui *Don Giovanni* e creată de contraste: lumină şi umbră, comedie şi tragedie, comic şi oroare. Mozart a avut mereu o simpatie aparte pentru trombon şi l-a pus în valoare mai ales în operele sacre. Dar în *Don Giovanni*, când vine la cină „oaspetele de piatră", trombonul execută o apoteoză, unul dintre cele mai admirabile momente ale operei. Coborârea lui Don Giovanni în iad e redată splendid, încât l-a inspirat pe Goethe, care a încercat s-o îmbunătăţească în *Faust* (nu reuşeşte, dar încercarea este minunată). Partitura sopranei care o interpretează pe Donna Anna e deosebit de bine scrisă, şi când opera a fost pusă în scenă la Viena, rolul i s-a dat cumnatei lui Mozart, Aloysia, femeia care ar fi putut să-i devină soţie. Caracterizarea personajelor e mai puţin veridică decât în *Nunta lui Figaro*, dar extrem de complexă şi de interesantă, şi nu-i de mirare că *Don Giovanni* era opera favorită a lui Freud. A fost mult comentată de intelectuali ca Shaw, Kafka şi Sartre. Ideea forţei irezistibile (Don Giovanni) zdrobită de un obiect neclintit de piatră (Comandorul) este superbă şi sugestiv redată de câteva din pasajele muzicale cele mai bune create vreodată de Mozart.

Muzicienii profesionişti, mai ales directorii de producţie, sunt de părere că *Nunta lui Figaro* este „opera care nu poate da greş", iar *Don Giovanni* – „miracol sau dezastru". Este, desigur, grea sub multe aspecte, în special pentru dirijor, care trebuie să facă faţă unor ritmuri contrastante în câteva puncte-cheie, şi care constată că la părţile vocale până şi cei mai experimentaţi cântăreţi au nevoie permanent de sprijin şi îndrumări. Dar lui Mozart, antrenat din copilărie şi înzestrat cu o inteligenţă muzicală excepţională, i se părea că mai tot ce făcea era foarte uşor

şi-i plăcea să creeze provocări pentru el personal şi, implicit, pentru cântăreţi şi instrumentişti. Din scrisorile adresate tatălui său aflăm în repetate rânduri că Mozart ştia cu exactitate când îşi făcea muzica greu de interpretat, mai ales dacă voia să fie interpretată corect. E greşit să afirmăm că Mozart inventa pasaje anevoioase doar de dragul de a complica lucrurile – aşa ceva ar fi fost pervers şi nemuzical; însă, pentru a obţine un rezultat anume, făcea oricând orchestra „să transpire”, şi pe cântăreţi să dea ce aveau ei mai bun.

Aceste două mari opere aveau în comun un lucru esenţial: pentru prima oară în istorie, un compozitor a recurs la absolut toate resursele muzicale aflate la dispoziţia sa. Mai ales în ceea ce priveşte orchestra. Operele pre-mozartiene, chiar şi la Händel, Gluck şi Domenico Cimarosa, erau piese renumite cu muzică, în care solişti vestiţi interpretau arii devenite celebre, şi orchestra îi acompania. Acum însă Mozart introducea orchestra în piesă, o făcea parte integrantă a compoziţiei – vocea umană şi instrumentele deveneau un veşmânt fără cusături al povestirii; orchestra intră în acţiune când consideră el că e momentul potrivit pentru a crea sunetele dorite. Admirabila carte pe care a scris-o David Cairns despre operele lui Mozart conţine un calcul statistic privitor la participarea orchestrei în *Nunta lui Figaro*:

> Flaute, oboaie, corni, fagoturi şi coarde – grupul de bază – sunt folosite în unsprezece din cele patruzeci şi cinci de părţi sau secţiuni, iar tot întregul, adică inclusiv clarinetele, trompetele şi tobele, în patru. Celelalte treizeci restante participă la nu mai puţin de paisprezece permutări.

Implicarea întregii orchestre e la fel de completă şi detaliată în *Don Giovanni*, şi ambele lucrări sunt, din punct de vedere muzical, la acelaşi nivel. Există însă o

importantă diferenţă morală, care oglindeşte cele două laturi ale caracterului lui Mozart. *Nunta lui Figaro* este un eseu despre fericire, despre cum poate fi ea atinsă prin iertare şi reconciliere: Nimeni nu trebuie să fie nefericit, dacă e rezonabil. *Don Giovanni* scoate la lumină o chestiune morală: comportamentul vicios trebuie pedepsit fiindcă e distrugător şi îl supără pe Dumnezeu. Mozart era catolic, şi atitudinea lui faţă de mitul Don Juan este în esenţă cea catolică. Osânda veşnică a lui Don Giovanni e reală, pentru că i se dă posibilitatea să se căiască şi să-şi salveze sufletul, dar el refuză.

Don Giovanni e deopotrivă un personaj veridic şi o legendă. Vedem că flirtul îl atrăgea şi pe Mozart într-o oarecare măsură, deşi el nu recunoştea asta. Îi plăcuse întotdeauna „să se amuze cu fetele”, ca să folosim chiar cuvintele lui dintr-o scrisoare adresată tatălui său, şi nu ne îndoim de faptul că toată viaţa a fost atras de femei. „Era foarte popular printre doamne, în pofida staturii sale mărunte. [...] Avea o privire interesantă, misterioasă, care le fermeca pe femei.” Aşa povestea Luigi Bassi, care l-a interpretat pe Don Giovanni în producţia de la Praga.

Putem privi finalizarea şi premiera operei *Don Giovanni* ca fiind culmea carierei lui Mozart, o perioadă desigur fericită în viaţa lui. Lumea muzicii abundă în glume. Repetiţiile s-au desfăşurat într-o atmosferă de febrilă veselie, interpreţii şi compozitorul improvizau şi au hotărât împreună diverse modificări până în ultimul moment. Se spune că Mozart a lucrat toată noaptea la uvertură, ca s-o aibă gata la repetiţia generală, iar Constanze era prin preajmă şi-l ţinea treaz cu cafea. A dirijat chiar el premiera, şi ziarul local a scris că orchestra l-a aclamat de trei ori la începutul şi sfârşitul spectacolului. Dacă luăm în considerare exigenţele cărora muzicienii trebuiau să le facă faţă, dar şi perfecţionismul lui Mozart, legătura dintre

ei era extraordinară. Fără îndoială că muzicienii îl iubeau ca persoană şi erau încântaţi să lucreze cu el. Şi cum să nu fi fost încântaţi? Care cunoscător şi iubitor de muzică n-ar da orice ca să ajute un Mozart să creeze o capodoperă?

A urmat o pauză de peste doi ani între acest strălucit episod şi premiera următoarei şi ultimei opere a lui Mozart, cu al treilea libret al lui Da Ponte, *Così fan tutte* (K. 588), de la Burgtheater din Viena, din 26 ianuarie 1790. A fost în mare măsură munca lui Da Ponte – libretul e original, chiar dacă se recunosc idei din *Decameronul* de Boccaccio, precum şi din piesele *Cymbeline* şi *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare –, dar forma compoziţiei îi aparţine, inevitabil, lui Mozart. Interesant e faptul că repetiţiile au avut loc în apartamentul lui din Viena, asistat de Joseph Haydn, căruia i s-au cerut şi sugestii, la solicitarea lui Mozart. Da Ponte a căpătat pentru iubita lui, Adriana Ferrarese del Bene, rolul de primadonă. *Così fan tutte* a plutit mereu într-o atmosferă de scandal, fiind adesea denunţată, şi atunci, şi de atunci încoace, drept imorală. În fond, despre asta e şi vorba. Dacă au prilejul, femeile frumoase se comportă urât. Şi totuşi, muzica lui Mozart are ceva foarte moral; e ca şi cum Da Ponte a scris o poveste libertină pe care notele lui Mozart au reedificat-o.

Così fan tutte nu place la fel de mult ca operele celelalte ale lui Mozart cu libret de Da Ponte. Puţini sunt cei care declară că e opera lor favorită. Dă senzaţia că e artificială. Personajele sunt mai curând arhetipuri, nu oameni reali. Nu-ţi pasă ce li se întâmplă. Libretul e misogin. Dar nu şi muzica. Femeile elogiază iubirea, şi solistele lui Mozart o cântă veridic, glasul lor exprimă emoţii autentice. Partea muzicală a operei este în mare parte încântătoare, delicateţea liniei vocale e pusă în evidenţă de armoniile desfătătoare şi de şoaptele instrumentelor de suflat din lemn. Cornii sunt erotici, trompetele intime şi, ca

întotdeauna, Mozart creează pentru fagoturi un limbaj special. Unii sunt de părere că muzica din *Così fan tutte* ar fi meritat o povestire mai bună. Dar când asculţi opera de mai multe ori îţi schimbi impresia. Dacă opera ar fi artificială în esenţă, familiarizarea cu ea ar produce dezgust. Adevărul este că atunci opera începe să placă. Frecvenţa crescândă a reprezentaţiilor din ultima jumătate de secol, precum şi accesul la înregistrări excelente au avansat-o în repertoriul preferat al melomanilor. Acum, şi cântăreţi foarte buni caută roluri în opera asta ca să se remarce. *Così fan tutte* îşi trăieşte viaţa ei proprie, aşa cum s-a întâmplat cu orice altă compoziţie în care Mozart şi-a pus mintea şi sufletul: se amplifică şi câştigă teren atunci când se împleteşte cu lumina strălucitoare a interpretării. Poate că nu e la fel de îndrăgită ca *Nunta lui Figaro* sau *Don Giovanni*, dar rămâne o compoziţie în esenţă mozartiană. Nu o puteţi judeca decât după ce aţi văzut-o şi, aşa bufă cum e, după ce aţi luat-o în serios. Un alt lucru semnificativ este că admiratoarele ei cele mai zgomotoase sunt femeile.

După *Così fan tutte*, Mozart a compus încă un *singspiel*, la rugămintea unui vechi prieten de familie, un impresar cu numele de Emanuel Schikaneder, care avea o companie teatrală de operă cu orchestră, într-un teatru din suburbii. Avea standarde ridicate, atrăgea diverse structuri ale societăţii vieneze şi afacerile îi mergeau bine. Libretul l-a scris chiar el, dar Mozart a fost, ca întotdeauna, coautor şi factor decisiv. *Die Zauberflöte* (*Flautul fermecat*) e învăluit în mult mister, deoarece e vorba de iubire masonică sub forma unei alegorii. Esenţa masoneriei este secretul, şi tocmai asta îl atrăsese şi pe Mozart. Compoziţia trebuie raportată la fundalul ei istoric: declanşarea Revoluţiei Franceze. În anii 1770 şi 1780, Europa se confruntase cu două alegeri: reforma venită de

sus sau revoluţia pornită de jos. Despoţii luminaţi, inclusiv cei din Austria, încercaseră calea reformei. Mulţi dintre ei erau francmasoni, de pildă dictatorul militar şi regele Frederic cel Mare, mort în 1786. Ideea era că, dacă toţi cei din poziţiile-cheie ar fi masoni, reformele raţionale ar putea fi realizate şi revoluţia ar fi inutilă. Numai că în momentul când *Die Zauberflöte* a avut premiera, pe 30 septembrie 1791, la Paris evenimentele deveniseră ireversibile. Revoluţia avansa impetuos spre un deznodământ violent, în timp ce conducătorii legitimi ai Europei plănuiau deja o intervenţie armată în Franţa.

Die Zauberflöte este o combinaţie frapantă de pantomimă şi multă seriozitate, care face să vibreze şi copilul din noi, şi spiritul. Mozart trăia intens ambele stări. După părerea mea, Mozart a simţit mai multă plăcere pură scriind opera asta decât oricare alta din lucrările lui majore, poate doar cu excepţia *Simfoniei concertante* (K. 364). În ultima săptămână de creaţie şi în timpul repetiţiilor a fost cuprins de un freamăt emoţional extraordinar, făcea glume, calambururi şi scamatorii. Chiar a preluat percuţia la unul din spectacole. De fapt, nu era ceva neobişnuit. Cu toate că de regulă dirija de la pian, putea foarte bine să preia un alt instrument, ca să corecteze decalajele orchestrei – corn şi trompetă, vioară şi violă, oboi şi fagot. Odată, s-a întâmplat să lipsească un muzician, care a apărut penibil de târziu în cursul primului act; e şi singura dată când Mozart a încercat să cânte la glockenspiel. Publicul a început să râdă şi pe Mozart l-a amuzat incidentul. Unul dintre lucrurile care-l făceau îndrăgit era că pentru el muzica şi râsul rămâneau inseparabile. Nimeni nu lua muzica mai în serios decât el, şi pentru nimeni nu era muzica izvor de mai multe glume. Avea un talent neîntrecut de a aprecia care e momentul indicat pentru fiecare – glumea şi apoi, cu precizie de

secundă, devenea teribil de serios. Seriozitatea lui nu era niciodată solemnă.

Nu vom şti niciodată cât de profundă e viziunea masonică în compoziţia aceasta stranie şi exotică. Secretul nu e dezvăluit, ceea ce fusese şi intenţia lui Mozart. Ne izbeşte totuşi ceva: lucrarea nu are în principiu nimic comun cu muzica lui religioasă. E ca şi cum ar fi trăit în două universuri distincte, şi pe care le ţinea cu totul separate unul de celălalt, intelectual şi emoţional. Nu li se permite niciodată să se întâlnească, fiindcă ar fi un păcat. Mozart era foarte conştient de conflictul posibil între francmasonerie şi catolicism, şi căuta cu orice preţ să-l evite. Pentru el, francmasoneria era o convingere intelectuală, aparţinând întru totul acestei lumi. Catolicismul era o convingere supranaturală, îndreptată spre viaţa viitoare. Muzica din *Die Zauberflöte*, dintr-o *Missa Solemnis* şi, într-o măsură şi mai mare, din *Recviem* dă impresia că vine de pe o altă planetă. Corul marilor preoţi sună altfel decât *Sanctus* sau *Agnus Dei* din *Missa Încoronării* (K. 317), din 1779. Aria „O Isis und Osiris”, cântată de Sarastro, este un splendid număr de ceremonie păgână cu mare pompă, fără să evoce eternitatea, aşa cum face *Ave Verum Corpus* (K. 618). Graţie geniului său, Mozart putea să se afle simultan, confortabil şi nestânjenit, pe două planuri de sensibilitate – aşa cum putea să se retragă de la masa de biliard după un carambol, să scrie imediat cinci măsuri pentru un cvartet de coarde şi apoi să se întoarcă fără nici o greutate la biliard.

Talentul ăsta de a armoniza lucruri opuse i-a fost extrem de util în practică: concentrare instantanee. E greu de găsit un alt creator de artă celebru care să treacă atât de rapid de la o activitate la alta cu totul deosebită. Leonardo da Vinci trebuie să fi fost pe aproape, şi Victor Hugo. Este impresionant faptul că Mozart lucra încă la *Die*

Zauberflöte când a început să compună o *opera seria*, ultima sa lucrare pentru scenă: *La clemenza di Tito*, care a avut de fapt premiera pe 6 septembrie 1791, cu trei săptămâni înainte de *singspiel.* Această ultimă operă a fost scrisă în mare grabă. Dar care din operele lui n-a fost scrisă în grabă? Şi pe urmă, grabă nu e cuvântul potrivit, deoarece în mintea lui Mozart exista mereu un centru unde domnea liniştea, indiferent cât de repede curgeau notele pe portative. Aşadar, scrisă la repezeală. Aprecierea publicului praghez a fost moderată, dar tumultuoasă cu ocazia ultimului spectacol. De ce? Nu se ştie. Constanze adora opera asta, şi a avut un rol important în promovarea ei, ocupându-se de aranjamentul extraselor şi pe urmă al lucrării complete pentru reprezentaţii sub formă de operă în concert. Sora ei, Aloysia, a participat la un spectacol de binefacere pentru văduva lui Mozart pe 29 decembrie, la trei săptămâni după decesul soţului. Apoi, Constanze a dus ea însăşi opera la Leipzig, Graz şi Berlin şi a cântat rolul Vitelliei. A fost, aşadar, o afacere de familie. *La clemenza di Tito* a fost prima operă a lui Mozart pusă în scenă la Londra, pe 27 martie 1806. Charles James Fox era în sală la premieră. A fost, într-adevăr, jucată în toată Europa în primul sfert al secolului al XIX-lea, după care nu s-a mai bucurat de succes, până nu demult.

N-am auzit pe nimeni să spună despre *La clemenza di Tito* că ar fi o operă fantastică. Dar nici ca vreun muzician s-o califice ca nefiind bună. Are unele pasaje surprinzătoare, de pildă reacţia Vitelliei când află că împăratul, pe care ea plănuieşte să-l ucidă, vrea să se căsătorească cu ea. Sextetul final şi corul triumfal sunt dintre cele mai puternice şi mai exuberante partituri scrise de Mozart şi (aşa am auzit) dintre cele preferate de timpaniştii cu experienţă. Sir Thomas Beecham spunea că oricine citeşte partitura vrea s-o interpreteze, şi Toscanini

a învăţat-o pe de rost după o singură audiţie atentă (o nimica toată pentru el). Este plină de arii scurte, energice, una de numai 25 de măsuri, şi alte şase de cel mult 60 de măsuri, contrastând cu 600 în marele final al operelor bufe. A fost compusă pentru încoronarea la Praga a împăratului Leopold II şi a fost refuzată de împărăteasa Maria Luiza, care a calificat-o drept *una porcheria tedesca* („o porcărie germană”). Am putea evalua mai bine această remarcă dacă am avea la dispoziţie şi comentariile împărătesei despre operele lui Martín y Soler, Paisiello sau Salieri. Toţi trei erau foarte populari şi lucrările lor erau adesea puse în scenă în anii 1780. Prin comparaţie, *La clemenza di Tito* este fără îndoială mai bună decât oricare dintre operele lor, din toate punctele de vedere.

Dintre cei trei compozitori celebri de operă, Mozart, Verdi şi Wagner, Mozart e cel mai de invidiat, pentru că, de fapt, el nu era compozitor de operă, ci un compozitor care scria şi operă. Dintre contemporanii lui, oameni de teatru, nici unul nu scria altceva. Mulţi au produs o sută de opere sau mai mult, asudând o viaţă întreagă prin culisele împopoţonate, unde zdrenţele showbizului muzical treceau clătinându-se de la un compromis înfiorător la altul. Mozart avea suficientă experienţă cu privire la operă cât să-i producă plăcere fără să-l dezguste. Dacă ne gândim la predecesorii lui de calitate, precum Henry Purcell, Händel şi Gluck, nu putem spune că Mozart a creat opera ca formă de artă. Meritul lui este că a adus opera în viaţa reală – şi viaţa trăită în anii 1780 pe scena muzicii. A creat astfel o experienţă teatrală şi muzicală complet nouă. A făcut-o cu mare plăcere şi a fost mai fericit ca oricând. Ultimele trei scrisori care ne-au rămas, scrise în vâltoarea montării într-o singură lună, nemaipomenită, a ultimelor opere, *Die Zauberflöte* şi *La clemenza di Tito*, ni-l arată în culmea bunei dispoziţii şi dovedesc cu certitudine trei

lucruri: că îşi iubea soţia, că se bucura de viaţă şi că se considera norocos. Mai erau însă multe alte lucruri în existenţa lui: glorioase, copleşitoare, tragice.

Capitolul cinci
O viaţă bună trăită din plin

Leopold Mozart s-a stins pe 28 mai 1787, la vârsta de 68 de ani. Moartea lui a deschis ultima etapă a vieţii fiului său, pentru care dispariţia tatălui a însemnat în acelaşi timp un şoc şi o uşurare. De la vârsta de trei ani, când băieţelul a început să prindă melodii cântate la pian, şi până când depăşise vârsta de 31 de ani – deci timp de peste un sfert de secol – tatăl şi fiul au avut cea mai strânsă relaţie cunoscută în istoria muzicii. Faptul că aproape tot timpul au întreţinut o corespondenţă lungă şi detaliată, în primul rând referitoare la cariera şi activitatea creatoare a lui Wolfgang, este imens de valoros şi fascinant. După ce perechea proaspăt căsătorită s-a întors la Viena în octombrie 1783, corespondenţa cu tatăl n-a mai fost niciodată aceeaşi. Scrisori au existat, dar ele s-au rărit, şi din partea lui Mozart ne-a rămas doar una, expediată în ziua de 4 aprilie 1787, când Wolfgang ştia deja despre boala tatălui său, care până la urmă i-a fost fatală. E o scrisoare sumbră:

> M-am obişnuit acum să mă consider pregătit pentru tot ce se poate întâmpla mai rău în viaţă. De vreme ce moartea, privită mai de aproape, este obiectivul final al existenţei

noastre, mi-am cultivat în ultimii ani legături atât de strânse cu acest prieten, cel mai bun şi mai adevărat al omenirii, încât imaginea lui nu numai că nu mă mai îngrozeşte, ci, din contră, mă alină, mă mângâie! Şi îi mulţumesc lui Dumnezeu că mi-a dat cu milostenie prilejul (ştii ce vreau să spun) să învăţ că moartea e *cheia* care ne deschide poarta către adevărata fericire. Nu e noapte să nu mă culc fără să reflectez la faptul că – aşa tânăr cum sunt – se poate întâmpla să nu mai văd ziua de mâine. Dar nimeni dintre cunoştinţele mele n-ar putea zice că sunt abătut sau posac. Îi mulţumesc zilnic Făcătorului meu pentru binecuvântarea asta.

În schimb, în 1786 şi 1787 până a închis ochii, Leopold i-a scris fără întrerupere fiicei lui, şi s-au păstrat 72 de scrisori, ultima fiind datată o lună înainte să moară. Ultima scrisoare către fiu nu o avem, dar ştim că ea conţinea, ca de obicei, sfaturi practice, dar întunecate privitoare la o călătorie despre care se zvonise că Wolfgang plănuia s-o facă în Anglia („ar trebui să aibă în buzunar cel puţin 2 000 de guldeni înainte să pornească într-o asemenea expediţie”). Pe Leopold îl amărâse căsătoria lui Wolfgang, simţea că, deşi nu rupseseră legătura, nu mai erau la fel de apropiaţi ca înainte. Îşi sacrificase viaţa pentru cariera fiului, dar niciodată nu s-a îndoit că meritase sacrificiul. Şi Wolfgang îi justificase toate aşteptările, cu o singură excepţie: succesul lumesc, şi asta nu din lipsă de efort din partea lui sau a fiului. Leopold ştia că dusese o viaţă bună, creştinească, atât el personal, cât şi familia lui. Fiica lui îi adusese multă mângâiere în anii din urmă, după cum se vede şi din scrisori, iar vizitele pe care i le făcea lui Mozart la Viena, cu agitaţia creaţiei, a reprezentaţiilor, a premierelor de operă, erau pentru el o continuă delectare. Putem fi siguri că a murit împlinit şi fericit, în măsura în care era capabil să simtă fericire.

Dar cum vedea Mozart însuşi relaţia cu tatăl său? N-a scris, n-a vorbit despre ea şi nici n-a încercat s-o rezume. Aparţinuse dintotdeauna şi atât de copleşitor vieţii lui, încât poate că nici nu se mai gândea la asta. Semăna cu relaţia pe care o avea cu religia lui şi cu Dumnezeu. Şi n-are rost să ne întrebăm cum ar fi fost dacă Mozart ar fi avut un tată obişnuit, normal. Mozart e de neconceput fără tatăl lui, aşa că n-are nici un sens să mai discutăm. Aşa cum Mozart a fost un fenomen unic, tot astfel şi Leopold a fost un tată unic, şi s-au creat reciproc.

Ceea ce pare ciudat este că, deşi vorbeau mult despre progresul lui Wolfgang în carieră, despre viitor şi importanţa obţinerii unui post permanent, bine plătit, nici Leopold şi nici fiul său n-au încercat – din câte ştim – să urmeze o strategie a compoziţiilor lui muzicale. Mozart n-a spus niciodată: „Acum trebuie să mă concentrez asupra operei şi s-o transform în centrul vieţii mele.” Leopold nu l-a prevenit niciodată: „Tu ştii că marele tău talent îl reprezintă concertele pentru pian. Asta faci tu cel mai bine.” (Poate că Nannerl s-a gândit la asta, poate a şi spus-o. Dar ar fi băgat-o cineva în seamă?) Uneori Mozart dă impresia că, toată viaţa, compoziţiile pe care le-a creat au fost o gigantică improvizaţie. Compunea cu o viteză fabuloasă. S-a calculat că din 1781 şi până a murit, în decembrie 1791, Mozart şi Haydn au scris câte o capodoperă din două în două săptămâni. Ce mult le datorăm acestor compozitori muncitori şi talentaţi! Plăceri muzicale cât să ne-ajungă pentru mai multe vieţi! De la vârsta de 20 de ani încolo, nu trecea o lună fără ca Mozart să compună ceva nemuritor – nu numai ceva bun, ci ceva fără de care repertoriul muzical ar fi indiscutabil mai sărac. Îşi dădea oare seama de asta? S-a oprit vreodată suficient din muncă, râsete, iubire şi cântat ca să cugete la natura realizărilor sale?

Dacă după marele succes al *Răpirii din Serai* sistemul vremii i-ar fi permis să câştige foarte mult din teatru şi să devină un compozitor de operă cu normă întreagă, lumea muzicală ar fi avut enorm de pierdut. Sigur că *Nunta lui Figaro* şi *Don Giovanni* au schimbat opera, transformând-o pentru prima oară într-o formă adultă de artă. Operele acestea reprezintă nucleul repertoriului modern. Aşadar, nu ne putem imagina opera fără Mozart. Cu toate acestea, dacă Mozart n-ar mai fi compus muzică orchestrală şi muzică de cameră, cultura noastră ar fi avut un gol imens, pe care nu l-ar fi simţit, desigur, bogaţii cultivaţi care-şi petrec fiecare seară la operă, considerând-o forma supremă a artei.

E un punct de vedere perfect raţional (în măsura în care opiniile despre artă sunt raţionale) şi nu-i imput nimănui o astfel de părere, deşi eu o consider greşită. Revenind la capodoperele bilunare menţionate anterior, contribuţia lui Mozart a fost de 158, faţă de 76 a lui Haydn. Şi, dacă scădem din totalul mozartian cele şapte opere compuse în deceniul 1781–1791, găsim *Missa în do minor* (K. 427), *Recviemul* (incomplet) (K. 626), *Ave Verum Corpus* (K. 618), şase simfonii (K. 385, 425, 504, 543, 550 şi 551), trei serenade pentru suflători (K. 375, 381 şi 388), *Eine kleine Nachtmusik* (K. 525), zece cvartete de coarde, cinci cvintete, două duouri pentru vioară şi violă (K. 423 şi 424), *Adagio* şi *Fuga în do minor* (K. 546), aproximativ 20 de sonate şi fantezii pentru pian, 42 de arii, *Concertul pentru clarinet*, patru concerte pentru corn (K. 412, 417, 447 şi 495) şi concertele pentru pian (K. 413–415, 449–451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491, 503, 537, 595) – unde sunt incluse cele mai frumoase compoziţii ale sale şi peste 12 dintre cele mai celebre lucrări ale întregului repertoriu muzical.

Nannerl ar fi spus cu siguranţă că dintre toate acestea cele mai valoroase erau cele 17 concerte pentru pian, toate scrise la Viena, primul spre sfârşitul lui 1782, ultimul, pe 5 ianuarie 1791. Şi n-ar fi de mirare să fi spus asta tocmai ea, care le-a cântat, cred eu, pe toate, şi pe majoritatea chiar de mai multe ori, pentru propria ei plăcere. Într-un fel, e adevărat. Deoarece, dacă Mozart şi-a clădit simfonia preluând cu eleganţă construcţia simfonică elaborată de Haydn, şi a produs trei (unii ar spune şase) dintre cele mai frumoase, concertul clasic este propria lui creaţie, iar pianul – mijlocul prin care l-a creat.

Concertul se bazează pe una din cele mai vechi forme ale artei: contrastul dintre individ şi mulţime. A apărut pentru prima oară în Vechiul Regat al Egiptului antic, când faraonul, singur, merge în fruntea preoţilor şi oficialilor săi – a căror statură apare în basoreliefuri de şase ori mai mică decât a lui, simbolizând aşa-numita perspectivă socială. Mai apoi, îl întâlnim în versuri, în Grecia antică, redând alternanţa dintre protagonişti şi cor, îndeosebi în piesele lui Eschil. A existat ca formă muzicală vocală şi în Grecia clasică, după care a început să se contureze ca procedeu european de contrast între un instrument individual şi un grup de instrumente sau o orchestră întreagă, în timpul lui Torelli (1658–1709); apoi, s-a transmis lui Vivaldi şi germanilor, în frunte cu J.S. Bach şi Händel. Deosebirile dintre *concerto*, *sonata* şi *sinfonia* erau neclare, şi concertul, ca şi simfonia, avea mereu şi elemente ale formei de sonată, mai ales expoziţia cu structură bitematică, dezvoltarea şi reexpoziţia (repriza).

Mozart şi-a început cariera de compozitor de concerte, pe care şi-a continuat-o toată viaţa, în 1766, când avea 10 ani, aranjând pentru claviatură şi *tutti* orchestral sonate scrise de diverşi compozitori germani minori (K. 37 şi 39–41). A transformat apoi trei sonate de J.C. Bach în concerte

pentru claviatură şi orchestră (K. 107, din 1771). Primul lui concert original a fost pentru trompetă, dar s-a pierdut, iar primul care a supravieţuit este un concert pentru fagot (K. 191), interpretat pe 4 iunie 1774, când avea 18 ani, puţin înaintea concertelor pentru vioară. Cu vioara a explorat forma concertului în cinci moduri diferite.

În 1773, încercase să compună un concert pentru pian original, K. 175, în Re. A introdus atunci ceea ce avea să devină pecetea concertului clasic conceput de el, şi anume o parte melodică întâlnită în aria barocă, riturnela, unde tema principală e în registrul tonicii, urmată de tema secundară în cel al dominantei într-o altă tonalitate, apoi, prin modulaţie şi cadenţă, în registrul tonicii, pentru ca finalul să fie pe de-a-ntregul în acest registru al tonicii. Acest plan de bază, care putea îmbrăca nenumărate aspecte, se combina cu forma de bază a sonatei, oferind instrumentistului ocazia perfectă de a-şi etala impunător virtuozitatea. Aceasta era esenţa primei mişcări a concertului mozartian. Oricine doreşte s-o înţeleagă bine trebuie să citească textul despre concertul clasic de Donald Francis Tovey din volumul 2 al lucrării *Essays in Musical Analysis*, publicat pentru prima oară în 1936, dar scris de fapt în 1903. Se bazează pe *Concertul pentru pian în Do major* (K. 503) şi are ultimul cuvânt de spus cu privire la acest subiect.

Între 1773 şi 1791, Mozart a scris 23 de concerte pentru pian (plus două rondouri), reprezentând cel mai mare corpus unic de lucrări care explorează fiecare aspect în parte al relaţiei dintre instrument şi orchestră. Numai şapte i-au fost tipărite şi publicate în timpul vieţii. Cu o singură excepţie, toate s-au păstrat în manuscris. Le putem împărţi în patru grupuri: lucrările din Salzburg, de la K. 175 până la K. 271; concertele timpurii compuse la Viena, K. 365 şi K. 413–415; grupul anului 1784, K. 449–

451, 453, 456, 459; şi concertele târzii, compuse între 1785 şi 1791, de la K. 466 până la K. 595. Primele mişcări sunt întotdeauna combinaţii între forma de sonată cu versiuni mozartiene de riturnele, care au de regulă patru secţiuni. Cele mai multe finaluri sunt rondouri. Mişcările lente sunt de obicei în formă de lied (romanţe). Foarte multe au fost compuse cu gândul la un anume solist. La urma urmelor, se poate afirma că fiecare concert mozartian conţinea câte un element personal – „vedea o faţă în spatele fiecărui instrument”. O pereche de mâini aparţinea întotdeauna unui trup. Mozart venea mereu cu idei noi. Se întâmpla adesea să rescrie un concert vechi ca să urmeze un nou plan de compoziţie. Sau invers, crea un plan şi îi dădea conţinut şi viaţă mai târziu. Uneori uita şi se trezea cu o romanţă, un rondo, dar prima mişcare era doar schiţată.

Opt dintre concertele pentru pian sunt dintre lucrările cele mai frumoase ale lui Mozart: K. 466, 467, 482, 488, 491, 503, 537 şi K. 595. Dar fiecare are concertul lui preferat. Ale mele sunt K. 466 pentru gândire şi K. 488 pentru voioşie, şi oscilez între ele. K. 453 e vestit fiindcă Mozart a dat 45 de creiţari pentru un graur care a învăţat să fluiere o parte a concertului. K. 488 şi 491 au fost scrise într-o singură lună, martie 1786. Caracterul maiestuos şi penetrant al primului a fost comparat cu *Simfonia nr. 39 în Mi bemol*, prima din celebrul grup de trei, iar celălalt, K. 491 în do minor, cu încă şi mai îndrăgita *Simfonie nr. 40 în sol minor*, datorită patosului şi introspecţiei înălţătoare. Mozart a completat trioul concertelor sale de vârf înainte de finele anului 1786, cu formidabilul *Concert în Do major*, K. 503.

Concertul K. 488 are o mişcare lentă de o profundă melancolie. Este în fa diez minor, tonalitate pe care n-a mai folosit-o în nici o altă compoziţie. Dar tonul general al

concertului, mai ales în prima mişcare ultrarobustă, e pătruns de un ferm optimism. Când mă simt sigur de mine şi capabil să învinge toate obstacolele, dau drumul unei înregistrări cu acest concert, şi dacă aş fi un mare bogătaş cu orchestră proprie, aş cere să mi-l cânte în fiecare duminică seară înainte de cină. Nu există o altă compoziţie muzicală care să demonstreze mai pertinent diferenţa dintre o înregistrare (oricât de bună ar fi ea) şi interpretarea *live* (chiar cu o orchestră mică). Mozart trebuie să trăiască şi să respire. K. 488, ca şi K. 482, are în partitura orchestrei clarinete – ceea ce explică în parte tonul autoritar al concertului. Dar totul în K. 488 este formidabil, până şi pauzele şi tăcerile. Chiar şi cu o orchestră mozartiană, formată să zicem din 36 de instrumentişti, muzica sună nemaipomenit de grandios. E de fapt straniu, dar numărul muzicienilor nu pare să influenţeze prea mult efectul global al unei compoziţii de Mozart. Odată, i-a scris tatălui său: „Simfonia [K. 338] a ieşit magnific. [...] Am avut 40 de viori, un număr dublu de suflători, 10 viole, 10 contrabasuri, opt violoncele şi şase fagoturi”, şi fără îndoială că Mozart, ca oricare altul, a fost încântat să aibă la dispoziţie o asemenea comasare de forţe. Dar Napoleon a spus: „Important nu e cât de mare îţi este armata, ci să ai trupele care-ţi trebuie la momentul potrivit şi exact în locul potrivit.” Importante sunt notele optime, combinaţia exactă a notelor şi coordonarea perfectă a execuţiei – toate astea împreună generează o forţă copleşitoare. „Un ansamblu orchestral mozartian poate suna mai exploziv decât Berlioz cu toate legiunile lui.”

Mozart nu urmăreşte să creeze melodii monumentale, aşa cum fac alţi compozitori (Schubert, Brahms etc.), dar melodia nu-i lipseşte niciodată şi ea poate apărea într-o varietate care te lasă consternat. Finalul concertului K. 488

are opt melodii într-o succesiune rapidă, şi în tot concertul peste douăzeci, fără să punem la socoteală codele. Se zice că în timpul unei partide de biliard Mozart putea să producă mai multe melodii decât lovituri prin carambol: încă şi mai multe spre sfârşitul vieţii, când juca biliard singur, ceea ce-i sporea şi forţa, şi nivelul creaţiei. De câte ori cânta concertul ăsta, Artur Schnabel spunea că era ca o lecţie de arta melodiei.

Concertul în do minor (K. 491), pe care Mozart l-a scris la o săptămână după ce îl terminase pe K. 488, e unul dintre cele două compuse în minor, celălalt fiind *Concertul în re minor* (K. 466) – ceea ce era, de fiecare dată, un act bine gândit şi definitiv. După câte ştim, dintre toate creaţiile lui Mozart, pe Beethoven l-a impresionat tocmai acest concert, şi nu trebuie să ne mire, întrucât se apropie cel mai mult de ceea ce s-ar putea numi „un moment beethovenian”, în special în mişcarea introductivă. Şi totuşi, e la milioane de kilometri depărtare: ar fi greu să ne imaginăm alţi doi artişti, din indiferent ce branşă, al căror caracter esenţial să se deosebească atât de mult ca în cazul acestor doi compozitori. E uluitor că au trăit amândoi în aceeaşi lume, au avut aceeaşi profesiune şi vorbeau aceeaşi limbă. Şi ce noroc pe noi să-i avem pe amândoi, fiecare adăugând ceva la faima celuilalt.

Aflăm din scrisorile lui Mozart către tatăl său că ştia foarte bine ce face când şi-a compus concertele pentru pian, în ceea ce privea gustul auditoriului. Era conştient, de pildă, că unele vor cuceri publicul larg, că altele îi vor atrage mai ales pe experţi, şi că unele vor avea succes şi la unii, şi la alţii. Pentru Mozart nu exista muzică fără viaţă. El nu-şi incrusta notele în piatră. Unele pasaje îl delectau atât de mult, încât nu trebuiau nicicum schimbate – desigur, dacă nu-l străfulgera ceva şi mai minunat! Altfel, era mereu dispus să rescrie. Un lucru care-i plăcea, şi îi

plăcuse aproape de la început, era să improvizeze. Din pricina asta, nu putem să-l cunoaştem cu adevărat pe Mozart cel autentic şi exhaustiv. Când se simţea plin de viaţă şi energie, cadenţele îi erau mereu – fie complet, fie parţial – improvizate. Cele aşternute pe hârtie nu erau cele mai bune. După părerea lui, un concert lipsit de elementul spontan al solistului era incomplet, iar el personal improviza mereu pe ici, pe colo, nu numai în cadenţe. După el, un instrumentist de înaltă clasă are chiar dreptul să contribuie la crearea unei interpretări de calitate, aşa cum face şi un mare solist de operă. În felul ăsta, concertul ar trebui să fie de fiecare dată unic şi original. Şi asta se întâmpla întotdeauna când Mozart însuşi se afla la pian.

În ultima fază a vieţii, Mozart a făcut efectiv din clarinet un instrument pentru compoziţii de virtuozitate. I-a plăcut clarinetul de cum i-a auzit prima oară tonul, registrul, intensitatea, subtilitatea şi caracterul. A compus pentru Anton Stadler aşa-numitul *Trio „Kagelstatt”*, adică *Trio în Mi bemol pentru clarinet, violă şi pian* (K. 498), *Cvintetul pentru clarinet şi coarde* (K. 581) şi *Concertul pentru clarinet şi orchestră* (K. 622). Aceste creaţii sunt până în ziua de azi nucleul repertoriului pentru clarinet, şi e greu de selectat piesa cea mai bună. Dar pentru mulţi ea este Concertul – un univers de aur al sunetelor, cu explozii răpitoare de lumină pură.

În ultimele concerte pentru pian şi în concertul pentru clarinet, Mozart creează o apoteoză melodică în care tonurile curg parcă unul dintr-altul într-un flux natural, spontan, organic, ca şi cum materialul melodic s-ar naşte în ţesătura compoziţiei. Nu lipseşte structura – îmbinarea iscusită a sonatei cu riturnela pe care Mozart a construit-o pentru propriile lui intenţii –, dar progresia melodică preia controlul, astfel încât oricât de tare s-ar concentra ascultătorul asupra planului, sunetele sunt răpitoare şi nu

poate decât să capituleze în faţa acestui farmec. Se spune uneori că progresiile lui Mozart sunt prea scurte. Faptul că aşa par este o virtute, fiindcă, examinate îndeaproape, ele sunt întotdeauna adevărate şi interesante, numai că sunt mascate de frumuseţea nesfârşitei invenţii melodice.

Adevărul e că Mozart avea o minte muzicală deosebit de rafinată, mereu dinamică în procesul creaţiei, inventând mereu probleme pe care le rezolva. Într-un fel sau altul, creierul lui era la fel de rapid şi eficient ca al lui Bach atunci când ataca reţeaua de tonalităţi, relaţiile lor mereu schimbătoare la diferite niveluri ale instrumentelor. Dar noi nu ne dăm seama de această frenezie mentală, pentru că ne lăsăm captivaţi de senzualitatea sunetelor. Aşa trebuie înţeleasă şi axioma: frumuseţea muzicii lui Mozart ne împiedică să-i surprindem forţa.

Dar forţa lui Mozart creştea fără îndoială tot timpul. Curba geniului său urca tot mai sus. 1786 a fost anul când Mozart a compus trei dintre cele mai frumoase concerte pentru pian, opera *Nunta lui Figaro*, minunatul *Trio cu pian în Si bemol major* (K. 502), Trioul pentru clarinet (K. 498) şi cea mai splendidă dintre simfoniile lui de până atunci, în Re major, *„Praga”* (K. 504), compusă la începutul lui decembrie. În 1787, termină opera *Don Giovanni* şi o mulţime de alte lucrări – inclusiv *Eine kleine Nachtmusik* (K. 525), poate cea mai populară dintre toate creaţiile lui.

La sfârşitul lui 1787, împăratul Iosif II l-a numit pe Mozart muzician de cameră şi compozitor al Curţii. Acest post îi aducea pentru prima oară un venit regulat după demisia din serviciul arhiepiscopului de Salzburg, şi îndatoririle nu-i erau împovărătoare. Este important de reţinut că în ultimii ani de viaţă Mozart n-a avut probleme financiare de lungă durată. Chiar dacă nu primea drepturi de autor pentru opere, ele îi aduceau periodic sume globale în numerar, la care se mai adăugau uneori şi bani

pentru producţii complementare. Existau, de pildă, concerte cu abonament. Nu ducea lipsă de elevi, şi unii dintre ei plăteau frumuşel. S-au făcut diverse calcule ale veniturilor totale încasate de Mozart în ultimul deceniu de viaţă şi s-a constatat o creştere în prima jumătate a anilor 1780, urmată de o scădere spre sfârşitul deceniului. S-a înregistrat apoi o revenire în 1790–1791. Oricum, Mozart aparţinea celor cinci procente ale populaţiei care câştiga cel mai bine, şi făcea, aşadar, parte din selecta pătură superioară a clasei de mijloc austriece de dinaintea Revoluţiei, probabil mai înstărit decât mulţi baroni şi conţi latifundiari, care, din lipsă de bani gheaţă, nu-şi permiteau să locuiască la Viena. Mozart îşi permitea. Toate cele cinci apartamente în care a locuit pe rând acolo erau spaţioase, centrale şi aveau o încăpere pentru întrunirile care se ţineau în mod constant. Îşi permitea un cal pentru exerciţiu oricând dorea. Avea un valet. Se deplasa cu o trăsură particulară. Se îmbrăca potrivit rangului de Chevalier Amadeus. Avea acces la o locuinţă de la ţară. Se dădeau multe petreceri.

Dar o ducea adesea prost cu banii. Copiii, sarcinile Constanzei, facturile ei medicale, vizitele ei frecvente la Baden pentru băi şi tratament erau costisitoare – tot aşa pianul de primă calitate şi masa de biliard, cele două lucruri de care Mozart nu se putea dispensa în viaţă. Pentru a face faţă cheltuielilor, se îndatora pe termen scurt, împrumutându-se de la prieteni; dar ceea ce-i întristează cel mai tare pe admiratorii lui sunt scrisorile lui în care implora ajutor pecuniar. Prima care s-a păstrat e adresată baronesei Martha Elisabeth von Waldstätten, datată 15 februarie 1783, pe când îşi finaliza cele trei concerte pentru pian K. 413–415 şi schiţa magnificul concert pentru corn K. 417. Risca să fie dat în judecată din cauza unor datorii restante, în timp ce aştepta nişte

concerte cu abonament. Scria: „Şi vă implor, doamnă baroneasă, să mă ajutaţi, pentru numele lui Dumnezeu, ca să-mi păstrez onoarea şi bunul nume!” Baroneasa s-a învoit.

Datoria asta a fost plătită destul de repede. Mult mai serioase erau sumele împrumutate de la Michael Puchberg, fratele lui mason, care nu era bogat, dar solvabil şi generos. Mozart nu avea un bancher, şi cel mai apropiat în acest sens îi era Puchberg, care se ocupa cu diverse afaceri şi era obişnuit să manipuleze banii. Scopul lui Mozart era să nu-l bată la cap pe Puchberg pentru sume triviale, care se cereau achitate rapid, ci să-l convingă să-i comaseze toate datoriile existente într-un singur împrumut şi să accepte plata unei dobânzi. Dar Puchberg nu putea sau, mai probabil, nu voia, considerând că e spre binele prietenului, sau poate prefera să-l aibă pe Mozart sub control.

Aşa că Mozart era obligat să apeleze tot timpul la Puchberg pentru numerar. Cea mai timpurie scrisoare care ne-a rămas (datată la început de iunie 1788) sună după cum urmează:

> Prietenia dumneavoastră adevărată şi iubirea frăţească îmi dau curajul să vă cer o mare favoare. Vă sunt deja dator opt ducaţi. Deşi în momentul de faţă nu sunt în poziţia de a vă putea înapoia această sumă, încrederea pe care o am în dumneavoastră este atât de nemărginită, încât cutez să vă implor să mă ajutaţi cu o sută de guldeni până săptămâna viitoare.

Şi aşa continuă rugăminţile lui Mozart în cele douăzeci şi una de scrisori care s-au păstrat, ultima fiind datată 25 iunie 1791, cu cinci luni înainte să moară. Limbajul e acelaşi:

Din pricina unor enorme dificultăţi şi complicaţii, afacerile mele sunt atât de afectate, încât este extrem de important să pot ridica nişte bani cu aceste două bonuri de amanet...

Doamne Dumnezeule! Nu le-aş dori nici celor mai înverşunaţi duşmani ai mei să fie în situaţia mea de acum. Şi dacă, mult iubite prieten şi frate, mă lăsaţi de izbelişte, suntem cu totul pierduţi, *atât nefericitul şi nevinovatul de mine*, cât şi biata mea soţie bolnavă şi copilul...

...Dacă [soţia mea] *n-ar fi făcut escare*, care îi dau o stare înfiorătoare, ar putea să doarmă. [...] Este extraordinar de resemnată şi aşteaptă cu un calm filozofic autentic ori să se facă bine, ori să moară. Îmi şiroiesc lacrimile în timp ce scriu. Veniţi pe la noi, iubite prietene, dacă puteţi; şi *dacă puteţi*, daţi-mi un sfat şi ajutaţi-mă *în chestiunea pe care o cunoaşteţi...*

*...*Vă implor iar, salvaţi-mă doar de data asta din situaţia oribilă în care sunt. De îndată ce primesc banii pentru operă, vă asigur că veţi avea cei patru sute de guldeni. Şi vara asta, graţie lucrării mele pentru regele Prusiei, sper să vă pot convinge definitiv de cinstea mea...

...Am fost obligat acum să-mi dau cvartetele (compoziţiile acelea atât de dificile) pentru echivalentul unui cântecel, pur şi simplu ca să am nişte bani în mână şi să fac faţă greutăţilor prezente. [...] Trimiteţi-mi oricât vă permiteţi.

Ultima rugăminte către Puchberg, din 25 iunie 1791, era pentru plata sejurului Constanzei la Baden: „Cer împrumutul ăsta pentru numai câteva zile, când veţi primi în numele meu o rambursare de două mii de guldeni.”

Se ştie că, la cererea lui Puchberg, datoriile au fost plătite integral la scurt timp după decesul lui Mozart, datorită Constanzei, care s-a ocupat serios de gestionarea averii soţului. Dar asta nu şterge ruşinea permanentelor cereri de împrumut timp de trei ani. Ele au fost foarte

repetitive sau, cum ar fi spus Mozart, variaţiuni pe tema: „Îmi trebuie bani acum.” În ce măsură trebuie luate în serios depinde de opinia fiecăruia despre datorii. Secolul 1750–1850 a fost epoca de aur a acestui gen de scrisori, pur şi simplu din cauza lipsei de numerar, a faptului că sistemul de producţie a bancnotelor nu ajunsese la maturitate şi pentru că lumea nu avea decât foarte greu acces la metode comerciale respectabile pentru obţinerea de împrumuturi de bani în funcţie de avere. Aşa se face că problema împrumuturilor a apărut la un număr uriaş de oameni care nu erau neapărat excesiv de cheltuitori. A da bani cu împrumut aparţinea relaţiilor de prietenie. Un exemplu tipic a fost William Hazlitt, care putea să dicteze dintr-o suflare unui prieten textul unei scrisori către redactorul publicaţiei *Edinburgh Review*: „Stimate domn, sunt pe moarte: puteţi să-mi trimiteţi 10 lire sterline, şi în felul ăsta să puneţi punct numeroaselor dumneavoastră acte de amabilitate faţă de mine? W. Hazlitt.”

Nu trebuie să judecăm scrisori ca acelea adresate de Mozart lui Puchberg după criterii moderne. O mulţime de alţi artişti de primă clasă, scriitori, pictori şi muzicieni, scriau cu adevărat astfel de scrisori, dar ele aveau unele caracteristici comune, dintre care pe nici una nu o găsim în cele scrise de Mozart. Putem numi trei exemple tipice: poeţii Dylan Thomas şi Charles Baudelaire şi compozitorul Richard Wagner. Thomas se obişnuise atât de mult să cerşească bani în scrisori, încât scâncelile milogului deveniseră a doua lui natură şi era incapabil să scrie o scrisoare despre indiferent ce fără să ceară şi bani. Consuma mai mult timp compunând asemenea scrisori decât pentru scrisul poeziilor. Baudelaire avea înclinaţii în acelaşi sens, numai că în cazul lui cererile oglindeau o relaţie specială mamă–fiu, precum şi un incorigibil obicei de a cerşi. Wagner considera că dreptul de a cere bani i se

cuvenea în calitatea lui de geniu, şi banii pe care-i cerşea erau meniţi nu pentru cele necesare, ci pentru lux, de care simţea că are nevoie ca să creeze capodopere. Scrisorile acestor personalităţi erau o proiectare a caracterului lor.

În schimb, Mozart cerea bani prin scrisori pentru probleme ad-hoc, într-o perioadă anume din viaţa lui. Sunt documente practice, care nu reflectă în nici un fel o nevoie psihologică şi nici nu i-au afectat negativ psihicul. Dovada este că se putea opri din lucru ca să le scrie, după care se punea din nou pe treabă fără să-şi fi modificat ritmul. La fel se întâmpla când aştepta să-i vină rândul la biliard. Patru dintre cele mai triste scrisori adresate lui Puchberg au fost scrise în iunie şi iulie 1788, exact în perioada când compunea ceea ce mulţi consideră că sunt cele trei creaţii de vârf, simfoniile 39–41: în Mi bemol major (K. 543), în sol minor (K. 550) şi în Do major (K. 551), *Simfonia „Jupiter”.* Absolut toate au fost compuse în răstimp de zece săptămâni. Numai asta, şi este uluitor. Dar una din cele mai deznădăjduite scrisori („Doamne Dumnezeule, pe cine mă mai pot bizui?”) e scrisă a doua zi după ce a terminat *Simfonia în Mi bemol*; o alta, prin care încearcă disperat să capete bani în schimbul unor bonuri de amanet, este expediată cu puţin înainte de a începe *Simfonia în sol minor*, care după mine e lucrarea lui cea mai emoţionantă. Ce însemna triumful *Simfoniei „Jupiter”*? Că încă o scrisoare imploratoare era pe drum sigur la creditor? Nu. La Mozart, munca de creaţie n-are nici o legătură cu problemele lui băneşti, ceea ce mă face să cred că nu simţea nici o vină luând cu împrumut bani, fiindcă ştia că lucrarea lui merita asta şi că, mai devreme sau mai târziu, datoriile aveau să fie plătite până la ultima centimă, ceea ce se şi întâmpla. Cred că s-a spus astfel tot ce era nevoie despre scrisorile disperate ale lui Mozart.

Ultimele trei simfonii din 1788 au fost culmea devotamentului pentru această formă de compoziţie începută la Londra în 1764, când Mozart avea opt ani şi a scris *Simfonia în Mi bemol* în trei părţi, pentru coarde, două oboaie şi doi corni. Apare cu numărul unu în ediţia Breitkopf a creaţiilor lui Mozart (K. 16). Mozart a mai compus însă aproximativ cincizeci de simfonii, asemănătoare sau diferite, dintre care şase s-au pierdut. Numerotarea celor timpurii este dezordonată, şi numerele cunoscute pornesc abia de la nr. 13 în Fa (K. 112), interpretată în premieră la Milano pe 22 sau 23 noiembrie 1771, când Mozart avea 15 ani, după care urmează o numerotare continuă, până la ultima, *Simfonia în Do major nr. 41*, numită fără sens *Simfonia „Jupiter”*, dar nu de Mozart. Persistă o oarecare confuzie la Simfonia K. 121, alcătuită din diverse fragmente. În rest, seria apare într-un aranjament regulat, drept care se poate afirma că, de la 15 ani şi până la 35, Mozart a scris aproape 30 de simfonii mature. Şi dacă le adăugăm celor 23 de concerte pentru pian (originale), obţinem un corp formidabil de lucrări, pe care nici un compozitor cu pondere nu-l poate egala.

În general, Haydn e considerat părintele simfoniei, şi merită acest titlu de onoare, întrucât a compus peste o sută în răstimp de aproape patruzeci de ani, transformând simfonia din termenul vag al unei piese muzicale pentru orchestră într-o compoziţie structurată, de obicei în patru mişcări şi în formă de sonată. Când Mozart a început să scrie simfonii, Haydn se afla încă în faza experimentală (cu o introducere în tempo lent a părţii întâi), aşa că e greşit să spunem că Haydn l-a precedat pe Mozart. Evoluţia lor s-a suprapus, şi unele din simfoniile cele mai bune şi mai inovative ale lui Haydn au fost scrise în anii 1780, când Mozart era deja un compozitor experimentat de simfonii, cu stil şi intenţii proprii. Este important să scoatem în

evidenţă un lucru semnificativ. În timpul vizitelor în Italia, Mozart a căpătat un gust italienesc şi o înclinaţie pentru puternicul element liric al uverturilor, care a devenit elementul central al stilului său simfonic şi care nu există la nici un alt compozitor de expresie germană. El reprezintă, desigur, una din calităţile cele mai atrăgătoare ale simfoniilor lui Mozart: există mereu o abundenţă de melodii, adesea extrem de frumoase, de cele mai multe ori scurte, care înfloresc organic una din alta, ca în concerte. Este evident că n-a împrumutat caracteristica asta de la Haydn, care nu prea are melodii, ci o bogăţie de motive, ceea ce experţii numesc acumulare motivică.

Pe de altă parte însă, Haydn l-a învăţat ceva enorm de valoros pe Mozart. Când simţea pericolul ca muzica să-i moleşească pe ascultători, le administra un gen de şoc, scurt şi puternic. Lui Haydn îi plăcea să genereze sunete noi: să deschidă simfonia cu lovituri de tobă (tremolo de timpan), să folosească un corn de poştalion, cornul englez în loc de oboaie, lovituri de tobă care să ia prin surprindere, pasaje cu viori în *scordatura*, „lovituri de tunet” cu *tutti* şi repetiţii, sau să folosească instrumentele în combinaţii ciudate şi roluri neaşteptate. Simfonia *Surpriza* e tipică. Şi lui Mozart îi plăceau intervenţiile astea, dar el e mult mai elegant când aplică tactica şocului. Ceea ce a învăţat a fost că simfoniile trebuie să aibă reguli de compoziţie, că regulile trebuie să fie clare şi să devină, într-un sens, o treabă de rutină, dar că un compozitor care e sigur pe el, experimentat şi dotat trebuie să le ignore fără ezitare atunci când se simte atins de spiritul creator. Acelaşi lucru a fost scos în evidenţă (într-un alt context) de marele comentator istoric G.M. Young: „Legile sunt făcute ca să fie încălcate de oamenii care respectă legile.”

Simfoniile timpurii ale lui Mozart, acelea în care combina, mixa, îmbunătăţea stilurile italian şi vienez de compoziţie orchestrală, n-au fost poate suficient studiate, dar merită privite mai îndeaproape, pentru a descoperi trăsăturile originale şi sofisticate care izvorăsc pe alocuri din textura asimilată. Mozart nu înseamnă niciodată rutină – talentul lui creativ a fost mereu neînfrânat, chiar şi în primii ani ai carierei. Cea mai timpurie simfonie de primă clasă, compusă absolut independent din toate punctele de vedere, este K. 110 în Sol, nr. 12, şi a fost scrisă la Salzburg în iulie 1771, precedată de frumoasa *Regina Coeli* (K. 108) şi urmată de *festa teatrale* numită *Ascanio in Alba* (K. 111), concepută pentru festivităţile nupţiale ale arhiducelui Ferdinand. Aceasta e prima simfonie cu amprentă mozartiană, uşor de recunoscut, în patru părţi, în stil de sonată şi cu o orchestraţie echilibrată. Au urmat încă 30 de simfonii într-un răstimp de douăzeci de ani – toate bune, unele mai bune decât altele şi şase dintre cele mai bune compuse vreodată.

Două simfonii care merită cântate mai des sunt K. 132 în Mi bemol, scrisă la Salzburg în 1772, şi K. 134 în La, ambele melodioase, puternice şi hotărâte. Prima lui simfonie „întunecată”, în sol minor (K. 183), arată cât de profunde îi puteau fi trăirile la vârsta de 17 ani, dar a urmat o alta, în La (K. 201), care cred că e presărată cu mai multe glume şi pasaje burleşti decât oricare dintre celelalte creaţii ale sale. Prima cu adevărat celebră este *Simfonia „Paris”*, în Re (K. 297), cu numai trei părţi. Avea 22 de ani când a compus această încântătoare şi puternică simfonie (Mozart este poate singurul compozitor căruia i se potriveşte combinaţia celor două atribute), care i-a dat însă şi multă bătaie de cap cu orchestra. În general, reuşea chiar în anii tinereţii să-i ademenească şi pe cei mai recalcitranţi instrumentişti să se conformeze

dorinţelor lui, dar de data asta repetiţia a fost un dezastru. În cele din urmă, Mozart s-a rugat cu ardoare lui Dumnezeu şi i-a promis să recite un rozar dacă lucrurile vor merge bine la premieră. Şi, într-adevăr, muzicienii francezi nu i-au putut rezista mult timp, reprezentaţia a fost splendidă, şi Mozart şi-a plătit datoria promisă lui Dumnezeu. Nu era deloc o penitenţă uşoară, deoarece un rozar complet cuprinde Mistere de Bucurie, Tristeţe şi Glorie – fiecare cu cinci decade –, 15 Tatăl Nostru, 150 de Ave Maria, 15 Glorii, rostite probabil în biserica penitentului, Notre Dame de Lorette, de la capătul străzii Pigalle. Dar după ce s-a achitat de datorie, Mozart a considerat că merită şi el o recompensă pentru succesul simfoniei, aşa că a făcut o plimbare până la vestitul salon de îngheţată de la Palais Royal, unde aveau cea mai grozavă tutti-frutti din lume, şi-a cumpărat una şi a savurat-o. (Povesteşte despre asta într-o scrisoare.) Salonul acela era încă prosper când englezii au invadat Parisul la sfârşitul Războaielor Napoleoniene, dar azi nu mai există. În locul lui se află acum un restaurant renumit, care serveşte şi îngheţate excelente, aşa că dacă apuc să termin cu bine cartea asta o să mănânc şi eu una, în cinstea lui Mozart şi a combinaţiei minunate între cea mai înaltă artă posibilă şi tentaţiile simplelor plăceri copilăreşti.

Doi ani mai târziu, Mozart a compus extraordinara *Simfonie în Do major* (K. 338). Tatălui i-a scris că a fost *magnifique* cu 40 de viori, 12 contrabasuri, şase fagoturi şi un număr dublu de suflători. Nu ştiu dacă merita atâta zgomot, dar e bogată în sunete minunate şi are o parte lentă decorativă de o mare splendoare, cea mai bună de până atunci. Au urmat alte trei simfonii fantastice – *„Haffner”*, în Re (K. 385), *„Linz”*, în Do (K. 425), şi *„Praga”*, şi ea în Re (K. 504). Tovey le compară cu *Simfonia a IV-a* de Beethoven, din punctul de vedere al evoluţiei stilului, şi

înţeleg ce vrea să spună, fiindcă după unii este cea mai bună simfonie a lui Beethoven, iar după alţii, Mozart n-a scris niciodată ceva mai sublim ca *„Linz”*, deşi în tinereţea lui Tovey simfonia asta nu se cânta aproape deloc. Pe de altă parte, se redescoperă mereu lucrări minunate compuse de Mozart după perioade îndelungate de nepăsare – asta e soarta celor prolifici. Şi la urma urmelor, Mozart însuşi uita de propriile lui compoziţii, până şi de cele mai bune. Pe 15 februarie 1783, îi scria aşa tatălui său: „Noua mea simfonie «*Haffner*» pur şi simplu m-a consternat, pentru că uitasem absolut toate notele.” G.K. Chesterton zicea: „Numai oamenii celebri îşi uită propriile aforisme.” Dar ce să mai credem despre un compozitor care uită o simfonie întreagă – şi pe deasupra, una bună?

Ultimele trei mari simfonii pe care Mozart le-a compus în vara lui 1788 sunt un triptic creat de un geniu, unde fiecare diferă total de celelalte două. După mine, cea în Mi bemol este genială, cea în sol minor e visătoare, şi cea în Do major, imperială. Imaginaţi-vă simfonii scrise de – respectiv – Falstaff, Keats şi Lincoln! Ludwig Wittgenstein, care aparţinea uneia dintre cele mai distinse familii muzicale din Viena, spunea că nr. 39 îţi dădea curaj, nr. 40 te îndemna la reflecţie şi nr. 41 era o privire fugară către paradis, cu unele rezerve. Wittgenstein considera că aceste trei lucrări cuprindeau „toată gama emoţiilor umane”. E foarte greu să scrii despre aceste simfonii altfel decât afirmând că economia de mijloace atinge limita extremă. Mai ales în cazul *Simfoniei în sol minor*, unde o lungă succesiune de gânduri se clarifică într-un interval de timp pământesc surprinzător de scurt, ca într-un vis. Nu văd cum măiestria omenească şi o puternică inspiraţie spirituală ar putea duce la realizări artistice superioare acesteia; cu toate că, în fond, nu e cu nimic mai complicat decât una dintre cele mai bune picturi ale lui Vermeer.

Oricine caută să vadă în simfonia asta – mai curând melancolică decât tragică – o reflectare a stării financiare disperate care-l împingea pe Mozart să-i trimită lui Michael Puchberg scrisori în care cerea un împrumut exagerează importanţa necazurilor băneşti şi, în orice caz, înţelege cu totul greşit felul în care îi funcţiona mintea de compozitor. Nivelul lui cel mai profund era abstracţie pură, exceptând unele momente mai curând spirituale decât pământeşti, şi cu siguranţă niciodată lumeşti. Dacă există un principiu unificator în aceste trei simfonii, el este, în opinia mea, cel religios: Rozarul. Mi bemol reprezintă misterele generatoare de Bucurie, sol minor este Tristeţea, iar Do major, Gloria. Desigur că exprimarea acestui gând comportă un risc, şi nu vreau să insist asupra lui.

Uneori aceste trei simfonii se cântă toate în acelaşi concert, fiind astfel un prilej educativ pentru cine doreşte să-i aprecieze lui Mozart schimbările subtile ale orchestraţiei. Nr. 39 este o simfonie cu clarinet, pe care Mozart îl foloseşte în feluri variate ca să-i demonstreze extraordinara versatilitate şi forţă. Pentru nr. 40, a omis în versiunea originală clarinetul, dar constatând că oboiul nu face faţă singur, a revenit asupra pasajelor destinate oboiului şi pe cele mai multe le-a rescris pentru clarinet. În nr. 41, ne arată că se poate dispensa de clarinete, înlocuindu-le cu alte instrumente, de pildă corni şi trompete, dar şi oboaie. Împreună, aceste trei simfonii sunt o superbă lecţie de orchestraţie, obligatorie pentru toţi compozitorii la început de carieră.

Tiparul compoziţiei mozartiene nu este rigid, dar cuprinde unele caracteristici recurente. Concertele pentru vioară au fost toate cinci scrise într-o vară. A compus trei concerte pentru pian nemaipomenite unul după altul, în 1786, şi trei dintre cele mai bune simfonii în şase săptămâni, în vara anului 1788. Nu mă îndoiesc că, dacă

ar mai fi trăit, ar fi compus încă un grup de simfonii, şi, astfel, această formă muzicală ar fi făcut încă un pas gigantic înainte. Dar lui Mozart îi mai rămâneau doar treizeci şi opt de luni de viaţă, şi mai avea multe de făcut. Trebuia să câştige bani şi să accepte uneori şi munci de ocazie. Pentru baronul Gottfried van Swieten, care era mână largă, a orchestrat şi „îmbunătăţit" oratorii de Händel ca să fie cântate în teatrul lui personal. A mers la Berlin cu Karl Alois, prinţ Lichnowsky, şi s-au oprit la Curtea din Dresda, unde a câştigat o sută de ducaţi cântând pentru guvernatorul Saxoniei, apoi la Leipzig, unde a aflat multe despre Bach şi a cântat la orga lui. La Berlin, s-a întâlnit cu violoncelistul Jean-Pierre Duport şi a compus nouă variaţiuni pentru pian pe o temă scrisă de acesta (K. 573). Pentru regele Prusiei a compus un cvartet magnific de coarde în Re major (K. 575), şi la scurt timp după aceea a compus cvintetul cu clarinet (K. 581) şi opera bufă *Così fan tutte* (K. 588). La începutul lui 1790 au urmat încă două cvartete de coarde pentru regele prusac (K. 589 şi 590) şi un angajament cu ocazia încoronării lui Leopold II la Frankfurt, unde a cântat frumosul concert pentru pian *„al Încoronării"* (K. 537), pe care îl scrisese într-un moment liber în 1788. Anul 1790, adesea etichetat ca „an prost" pentru Mozart, s-a terminat cu strălucitul Cvintet în Re (K. 593) şi un *Adagio şi Allegro* pentru orgă mecanică (K. 594). Şi aceasta a fost muncă de ocazie, pentru care a primit o sumă bunicică şi s-a bucurat. Era ceva nou, bazat pe o tehnologie interesantă, pe care voia s-o înveţe. Era, aşadar, o provocare.

Mai trebuia să-şi câştige şi leafa de compozitor la Curte. Asta însemna mai ales muzică de dans. Tot muncă de ocazie era, şi cu siguranţă Haydn şi, mai târziu, Beethoven ar fi considerat-o la fel. Nu şi Mozart. Adora dansul şi, pentru el, a scrie muzică de dans n-a însemnat niciodată

muncă de rutină. În acest domeniu a fost un adevărat inovator. Menuetul fusese la modă timp de două secole şi pătrunsese simţitor şi în muzica „serioasă”. Mozart era un maestru al diverselor sale forme şi a produs chiar unele noi, pe care le-a folosit în simfonii şi concerte, dar şi în serii de menuete scrise special pentru sălile de bal din Viena: K. 363 în iarna 1782–1783, şi K. 461 la sfârşitul iernii 1784 (iarna era sezonul balurilor).

A scris 12 dansuri pentru Curte în iarna 1789 (K. 585): un ansamblu de menuete, contradansuri şi dansuri germane; şi încă şase dansuri spre sfârşitul iernii 1790–1791. Îl interesa în mod deosebit „dansul învârtit”, care evolua dintr-un dans de perechi folcloric, viu, săltăreţ. Perechile se ţineau foarte strâns şi se învârteau în măsura de trei timpi (ternară). Era deosebit de popular în Bavaria, Austria Superioară şi Boemia, şi Mozart îl ştia încă din perioada tinereţii petrecute la Salzburg. Cuvântul *a valsa*, asociat cu *a se învârti*, începuse să fie fie folosit când Mozart era copil. Când a devenit compozitor al Curţii, valsul evoluase mult şi era acum un dans rafinat, suficient de elegant pentru saloanele balurilor vieneze, iar Mozart se pricepea foarte bine să compună în măsura de trei timpi (ternară). K. 601 şi K. 604 datează ambele din februarie 1791 şi măsura este cea de vals. După câte ştim, Mozart n-a folosit niciodată denumirea *vals*, dar multe dintre dansurile lui au fost clasificate astfel când au fost publicate în străinătate. Unele dintre cele dansate de Jane Austen erau cu siguranţă compuse de Mozart. A fost chiar victima unei neruşinate falsificări când s-a publicat sub numele lui o broşură intitulată: *Cum se pot compune cu două zaruri oricât de multe valsuri doreşti.* Lui Mozart îi plăcea cel mai mult viteza valsului, care era de două ori mai iute decât *Dreher* sau *Ländler,* cele mai populare dansuri germane. E fascinant gândul că Mozart a produs,

într-una din ultimele lui încarnări, muzică pentru delectarea Congresului de la Viena în 1814–1815, umbrind creaţia lui Johann Strauss.

Anul 1791, care i-a adus moartea în decembrie, a fost poate cel mai activ din întreaga lui viaţă. Atunci au fost compuse, repetate şi prezentate *Flautul fermecat* şi *La clemenza di Tito*. Care alt compozitor de prim rang a creat două opere complete într-un an, îngrijindu-se şi de punerea lor în scenă? Dar Mozart s-a ocupat de multe altele în acel an. Pe 5 ianuarie a terminat şi a cântat impunătorul *Concert pentru pian în Si bemol major* (K. 595) şi, la scurt timp după aceea, a urmat *Cvintetul de coarde în Mi bemol major* (K. 614), una dintre compoziţiile lui de cameră cele mai subtile şi mai maiestuoase. A scris şi uluitorul *Concert pentru clarinet în La major* (K. 622), cel mai frumos lucru pe care l-a făcut vreodată, una dintre cele 20 de capodopere absolute şi, după mine, cea mai bună, pe care aş vrea s-o am mereu la îndemână ca să mă bucure în zilele strălucitoare, multicolore, sau să-mi aline zilele triste.

Dar 1791 a fost un an când Mozart şi-a încheiat cum se cuvine şi viaţa pe plan religios. A fost un an când s-a simţit cu totul în apele lui, şi notele parcă-i veneau din cer sau izvorau din pântecul pământului. În iunie, pe când se afla la Baden cu soţia lui suferindă, a compus pentru sărbătoarea Corpus Christi un cânt de ofertoriu sau un motet, *Ave Verum Corpus* (K. 618). Sărbătoarea celebrează doctrina ultracatolică a transsubstanţierii, şi compoziţia se cântă acum de sărbătoarea Corpus Christi în toate bisericile catolice care au coruri satisfăcătoare. Se cânta, desigur, şi la internatul unde am fost eu şi unde am făcut parte din cor cât timp am stat acolo. În ultimul an, am comandat escorta regală a corpului de ofiţeri cadeţi în rezervă. Prezentam arma şi dădeam salutul regal cu

baionetele puse când se sfinţea ostia, imediat după ce se cânta *Ave Verum Corpus*. Cred că nu se mai poate face aşa azi, dar în zilele acelea, la începutul anilor 1940, războiul mondial era în plină desfăşurare şi lumea lua în serios religia. Mica piesă a lui Mozart are numai patruzeci şi şase de măsuri, dar este o capodoperă de concizie calmă şi reverenţă inspirată.

Nu mult după aceea, în iulie, Mozart a primit o comandă de la un „străin misterios" să scrie un recviem şi a obţinut un avans generos. A ieşit apoi la iveală că străinul era un conte bogat, cu numele Franz von Walsegg, şi Mozart s-a pus pe treabă. Dar trebuia să lucreze mai întâi la operele *Flautul fermecat* şi *La clemenza di Tito*, şi când le-a terminat şi le-a şi lansat cu succes se simţea extenuat. Bineînţeles că şi-ar fi revenit, aşa cum s-a mai întâmplat de atâtea ori. Dar a făcut o infecţie, diagnosticată ca fiind febră militară acută, care se pare că i-a agravat afecţiunea renală care-l supărase ani de-a rândul. Combinaţia acestor afecţiuni i-a fost fatală şi Mozart a murit pe 5 decembrie 1791, cu opt săptămâni înainte să împlinească 36 de ani.

Pe patul de moarte, încă mai încerca să lucreze la *Recviem* (K. 626), discutând cu soţia şi cu cel mai apropiat elev al lui, Franz Xaver Süssmayr, şi cântând fragmente din compoziţie. Spunea: „Compun *Recviemul* ăsta pentru mine." Parcă ştia că va muri, dar era stăpânit, calm, îşi accepta resemnat soarta şi se simţea recunoscător pentru binecuvântările pe care i le dăduse viaţa. A avut o *bona mors.* A apucat să termine doar prima mişcare, *Requiem Aeternam*, şi *Kyrie*. A doua parte, sau *Dies Irae*, şi următoarele părţi până la *Hostias* – adică până la inclusiv a noua – erau doar schiţate. Părţile vocale erau complete, precum şi detalii semnificative ale pasajelor instrumentale. Dar jumătatea părţii a şaptea nu era nici schiţată, iar a zecea, a unsprezecea şi a douăsprezecea lipsesc

totalmente. Cu toate astea, e posibil ca Mozart să mai fi scris o serie de măsuri pentru părţile lipsă pe bucăţele de hârtie, şi să le fi dat lui Süssmayr împreună cu diverse instrucţiuni pentru completarea *Recviemului*, în cazul în care el ar muri. Ipoteza asta a fost confirmată de văduva lui Mozart imediat după deces, şi partitura, completă, a fost prezentată la timpul cuvenit contelui Walsegg, urmând să i se plătească Constanzei restul onorariului.

Luând în considerare faptul că Mozart a discutat *Recviemul* cu Süssmayr de-a lungul întregii perioade de gestaţie şi că Süssmayr era oricum cât se poate de familiar cu metodele de lucru ale profesorului său, putem fi siguri că *Recviemul*, aşa cum ne-a rămas nouă, este în principiu opera lui Mozart. Pe mine, ceea ce mă convinge, şi nu în mică măsură, sunt atât trăsăturile neobişnuite, neaşteptate şi foarte originale ale lucrării, cât şi constanţa spiritului creativ. Nu găsim nicăieri în producţia lui ceva asemănător. Orchestraţia este cu totul aparte. S-a folosit un număr enorm de fagoturi şi tromboane, trompete şi tobe. Recurge din nou la unul dintre instrumentele lui favorite, *corno di bassetto*, în locul clarinetului. Renunţă complet la flaute şi oboaie, şi evită cornii. Coardele sunt folosite mai mult în registrul grav. Rezultatul obţinut este un timbru întunecat, grav, solemn, sumbru şi liniştit. E cu adevărat o muzică a morţii. Şi totuşi, nici urmă de disperare nicăieri în toată compoziţia. Dimpotrivă, o notă permanentă de blândeţe, iubire, reconciliere şi pace. Toate acestea sunt cel mai bine exemplificate în *Confutatis*, care duce la admiterea finală în paradis. Într-un mod straniu, atmosfera *Recviemului* se aseamănă cu spiritul iertării şi împăcării pe care îl întâlnim în ultimul act din *Nunta lui Figaro.* Mozart nu ţinea niciodată prea mult supărarea, de cele mai multe ori chiar deloc. Îmi aminteşte de unul din vechii prieteni ai Dr. Johnson de la Pembroke College:

„Domnule, mă străduiesc să fiu filozof, dar veselia îmi pune mereu beţe în roate.” Chiar şi pe patul de moarte, de fapt, mai ales pe patul de moarte, Mozart ştia că până la urmă totul va ieşi bine. Cu greu ne-am putea imagina două lucrări mai deosebite una de cealaltă decât *Nunta lui Figaro* şi *Recviemul*, şi totuşi ambele transmit acelaşi mesaj, care, într-un fel, e tema propriei lui vieţi: „Să nu disperi niciodată.”

Epilog

S-au scris foarte multe inepţii despre boala fatală, moartea şi înmormântarea lui Mozart. Ultimele lui zile şi ore au fost emoţionant descrise de Sophie, sora cea mai mică a lui Constanze, câţiva ani mai târziu, dar ea reuşeşte minunat să transpună evenimentele în prezent. Îl văzuseră doi dintre cei mai buni doctori din Viena, şi cauza oficială a morţii a fost *hitziges Friesel Fieber* (febră militară severă). Povestea că ar fi fost otrăvit este fantezie curată, şi a-l învinui pe Salieri de omucidere e o calomnie grosolană la adresa unui om muncitor şi complet inocent. Salieri a fost deseori acuzat (de Leopold şi alţii) că este „intrigant”. Dar toţi compozitorii italieni erau victime ale unor astfel de acuzaţii. Putem spune cu siguranţă că Salieri îl privea cu ochi foarte buni pe Mozart în partea din urmă a vieţii acestuia. Mozart însuşi a remarcat lucrul ăsta când, la o reprezentaţie a *Flautului fermecat*, Salieri a salutat fiecare parte a operei cu *bravo* sau *bello.* Tot

neadevărată este afirmaţia că văduva, ajunsă la sapă de lemn, i-a făcut lui Mozart o înmormântare de om sărman. Constanze a fost desigur sfătuită să nu facă ceva prea costisitor sau ostentativ. Dar înhumarea într-o groapă comună la cimitirul Sf. Mark de la marginea Vienei era în concordanţă cu obiceiurile de înmormântare ale timpului. Au fost prezenţi şi câţiva muzicieni, printre care şi Salieri. Apoi, au avut loc diverse ceremonii care au marcat decesul lui Mozart. La Praga, unde a fost mereu foarte popular, 120 de muzicieni au executat o missă funebră pe 14 decembrie 1791, la care au venit 4 000 de oameni. La Viena, s-a dat pe 23 decembrie un concert de binefacere pentru Constanze, când s-au încasat 1 500 de guldeni, 120 fiind donaţi de împărat.

Dificultăţile pecuniare n-au durat mult. S-a calculat că în ultimii unsprezece ani de viaţă Mozart a avut un venit total mediu de 3 500 de guldeni. Prin comparaţie, Nancy Storace, prim-solistă la Viena în anii 1780, câştiga în medie 4 500 de guldeni. Servitorii bărbaţi câştigau până la 120 de guldeni, învăţătorii, 100. Constanze a putut să se descurce şi să plătească repede şi integral datoriile lui Mozart, care de fapt nici nu erau foarte mari. Banii împrumutaţi de la Puchberg au fost achitaţi de îndată ce au fost reclamaţi. Constanze a primit o pensie regală care corespundea unei treimi din salariul lui Mozart. A organizat o serie de concerte cu lucrările lui în oraşe din Germania şi Austria, şi a cântat chiar ea la unele din ele. A fost foarte activă şi la organizarea unor spectacole cu *La clemenza di Tito* şi alte opere, şi în 1800 a reuşit să-i publice partitura operei *Idomeneo* după manuscris. A avut un rol important în punerea laolaltă a manuscriselor lui Mozart, pe care le-a predat spre publicare in-cvarto editorului André. A fost ajutată de prietenul lui Mozart, clarinetistul Stadler, şi de diplomatul danez G.N. Nissen, care după aceea s-a

căsătorit cu Constanze şi a scris biografia lui Mozart, pe care Constanze a publicat-o după moartea lui Nissen. Pe scurt, s-a îngrijit cu competenţă de averea, memoria şi reputaţia lui Mozart, şi mai toate criticile care i s-au adus nu sunt decât ignoranţă şi calomnie.

Constanze nu s-a înţeles niciodată cu sora lui Mozart, Nannerl, şi moartea lui nu le-a apropiat. Când i-a murit şi ei soţul, Nannerl s-a întors la Salzburg cu copiii şi a predat pianul până în 1825, când a orbit. În 1829, au vizitat-o soţii Vincent şi Mary Novello, care au găsit-o săracă, obosită şi „aproape mută". Nici să citească nu putea, şi la scurt timp după această vizită a murit. Nimeni n-a iubit mai tare concertele pentru pian ale fratelui ei şi nimeni nu le-a cântat cu mai mult devotament.

În 1791–1792, au apărut mai multe necrologuri în limba germană şi, citindu-le, reiese că Mozart era deja foarte respectat în lumea de limbă germană. De atunci, reputaţia lui a crescut necontenit, uneori mai repede, alteori mai încet. De pildă, s-a observat o stagnare timp de două decenii înainte de izbucnirea Primului Război Mondial, după care a urmat o perioadă de creştere rapidă. Cât timp a trăit, i s-a editat foarte puţină muzică, dar în primele două decenii ale secolului al XIX-lea a început cu adevărat munca imensă de a-l publica, şi ea continuă şi azi. Cantitatea lucrărilor lui Mozart – a scris peste cinci milioane de măsuri, şi asta fără orchestraţie; dacă adăugăm şi orchestraţia, ajungem la milioane de partituri – şi faptul că Mozart a fost, mai mult ca oricare alt compozitor, victima falsurilor fac extrem de dificilă şi probabil imposibilă sarcina de a întocmi o ediţie cuprinzătoare şi fidelă a creaţiilor lui. În 1862, Ludwig von Köchel a elaborat un catalog, care de atunci încoace a apărut într-o serie de ediţii revizuite şi e încă foarte folosit pentru identificarea compoziţiilor individuale din imensa

producţie mozartiană. Peste douăzeci de instituţii academice se ocupă cu editarea partiturilor lui Mozart, şi numărul manuscriselor, care deja în bibliografia din 1962 se ridica la patru mii de piese, probabil că s-a dublat până azi. De câteva decenii încoace, Salzburg (cu festivalul anual), Mannheim, Augsburg şi Viena se iau la întrecere cu spectacolele lor dedicate lui Mozart, iar pe plan mondial, instituţii ca Glyndebourne House oferă reprezentaţii specializate cu muzica lui de operă. Am calculat că şase opere, opt misse, inclusiv *Recviemul*, şaisprezece simfonii, douăsprezece concerte pentru pian, alte opt concerte, douăzeci şi patru de compoziţii de cameră şi optsprezece diverse alte lucrări sunt lucrări standard ale repertoriului muzical global, mai multe decât ale oricărui alt compozitor. Şi se observă că numărul lor creşte de la an la an, deşi mai sunt şi unele care ies de pe listă, dar nu pentru mult timp. *Nunta lui Figaro* e probabil cea mai populară dintre toate operele, iar alte lucrări – de pildă *Eine kleine Nachtmusik*, *Sinfonia Concertante* şi Concertul pentru clarinet – sunt, dacă judecăm după numărul înregistrărilor vândute, favorite fără rival atât pentru experţi, cât şi pentru public.

Mozart discuta deseori cu tatăl lui cum de unele din piesele lui plăceau celor mulţi, altele celor cu adevărat cunoscători, şi câteva îi emoţionau şi pe unii, şi pe alţii. Unele „te fac să transpiri”, zicea Mozart, altele „sunt copilăros de uşoare”. Dar nu le judeca nici după dificultate, nici după popularitate. Mozart avea vederi foarte largi, era tolerant şi înghiţea orice. Nu cerea decât un singur lucru – cu toate că nu l-ar fi spus pe faţă –, şi anume bun-gust. Este extraordinar că, în ciuda faptului că a compus atât de mult, şi de cele mai multe ori cu o nemaipomenită viteză, nu i se pot reproşa niciodată lipsuri serioase în privinţa bunului-gust. Este singurul mare compozitor (în afară de

Bach) despre care se poate cu adevărat afirma aşa ceva. Mozart ne delectează tot timpul, deseori ne emoţionează, ne pune pe gânduri, ne trezeşte interesul, ne convinge cu blândeţe, ne intrigă şi ne învăluie în mister, ne întristează şi la fel de des ne consolează, produce melancolie şi introspecţie, ne oferă infinite momente de veselie şi râs. Dar niciodată nu ne dezgustă. Lumea din vremea lui a avut parte de el la un preţ de nimic. El ştia asta. Dar marfa lui nu era nicicând falsă. Şi lucrul ăsta, cred eu, a fost unul din motivele care-l făceau fericit. A avut de înfruntat necazuri şi multe decepţii de-a lungul unei vieţi pline de muncă grea, neîntreruptă, la cel mai înalt nivel de concentrare creativă. Dar geniul îi clocotea în permanenţă. Îl iubea pe Dumnezeu, îşi iubea familia, prietenii şi, mai presus de toate, munca – pentru el era o îndatorire în slujba Domnului –, şi asta era tot ce-şi putea dori un om rezonabil, sau chiar unul nerezonabil. Dumnezeu să-l binecuvânteze!

Anexă: Mozart la Londra

Daniel Johnson

Universitatea Queen Mary, 16 septembrie 2006

Londra a fost mereu o Mecca pentru muzicieni. Dar nici unul n-a avut aşteptări mai mari decât Wolfgang Amadeus Mozart, care a sosit acolo pe 23 aprilie 1764 împreună cu tatăl lui, Leopold, şi talentata lui soră, Maria Anna,

cunoscută ca Nannerl. La data aceea, Wolfgang avea opt ani şi era deja o celebritate. După triumful băiatului la Paris, speranţele tatălui erau şi mai mari pentru Londra.

Putem şi azi să-i mergem pe urme. Mai întâi, Leopold a închiriat trei camere deasupra unei frizerii din Cecil Court nr. 19, între Charing Cross Road şi St. Martin's Lane. Cu toate că arhitectura e mai curând victoriană decât georgiană, strada e vestită pentru librăriile ei, şi peste drum de nr. 19 se află acum un magazin bun de muzică, Travis & Emery. Pentru că se simţeau prea înghesuiţi în acea primă locuinţă, în august s-au mutat în Chelsea, într-o casă de pe Ebury Street nr. 180. Acolo e acum Belgravia, care la vremea aceea oferea, după spusele lui Leopold, „una dintre cele mai splendide vederi din lume". Priveliştea nu mai e, dar casa a rămas. În septembrie, familia s-a mutat din nou în oraş, pe Thrift (azi Frith) Street, în Soho. Acea casă nu mai există de mult, doar o placă albastră marchează azi locul.

Londra de atunci, unde familia Mozart a locuit peste un an, era pe departe cel mai mare şi mai prosper oraş din Europa. Populaţia aproape că i s-a dublat în cursul secolului al XVIII-lea, ajungând la aproximativ un milion de locuitori. Era de cinci ori mai mare decât a Vienei. Întinderea urbană a Londrei, capitala cosmopolită a unui imperiu comercial, oferea un contrast puternic faţă de Viena, care încă era Residenzstadt fortificată a Habsburgilor. Împăratul Iosif II era destul de luminat ca să-l încurajeze pe tânărul Mozart să-şi compună prima operă, *La finta semplice*, dar n-a acceptat să se ridice construcţii pe povârnişul de la marginea Vienei, „întrucât ar ruina fortificaţiile care, deşi slabe, au o anume importanţă". Oamenii de litere englezi proslăveau diversitatea şi exuberanţa capitalei lor: „Dar, cum aşa, domnule", îl mustră Dr. Johnson pe biograful său, Boswell, când acesta

şi-a exprimat teama că, mutându-se la Londra, s-ar putea plictisi de ea, „nu există nici un om, cât de cât intelectual, care să vrea să plece din Londra. Nu, domnule, când un om s-a plictisit de Londra înseamnă că s-a plictisit de viaţă; fiindcă la Londra găseşti tot ce-ţi poate oferi viaţa”. Dar în ţara natală a lui Mozart, chiar şi cel mai liberal purtător de cuvânt al Iluminismului austriac, Joseph von Sonnenfels, susţinea într-un tratat din 1767 că extinderea Vienei şi a altor oraşe constituia o primejdie pentru prosperitatea imperiului, şi că o parte a populaţiei urbane ar trebui să se reinstaleze în mediul rural. Spre deosebire de Londra, alte oraşe continentale aveau o linie clară de demarcaţie a zonelor mărginaşe semifeudale. Chiar şi Parisul, o jumătate de secol mai târziu, l-a surprins pe William Hazlitt prin lipsa suburbiilor.

Pentru britanici, un oraş mare era un loc al oportunităţilor; pentru austrieci, un pericol. Aceste atitudini divergente cu privire la cultura urbană corespundeau unui contrast politic: acela dintre despotismul luminat al Curţii Habsburgice şi societatea deschisă a anglosferei transatlantice, pe care l-a formulat un alt londonez originar din Viena, Karl Popper, după încă două secole. *Stadtluft macht frei* – aşa suna mottoul medieval: „Aerul de oraş te face liber.” Mai târziu, Mozart a preferat acel *Stadtluft* cosmopolit de la Viena, Paris sau Praga atmosferei claustrofobice a oraşelor mici ca Salzburgul arhiepiscopal.

Din momentul când dinastia de Hanovra s-a urcat pe tronul Angliei, scena muzicală engleză a fost dominată de germani, în primul rând de Georg Friedrich Händel, care murise cu numai cinci ani înainte. Familia Mozart se putea baza pe o primire călduroasă din partea tânărului George III şi a reginei Charlotte de Mecklenburg-Strelitz, ambii foarte muzicali, şi din partea celui mai tânăr fiu al marelui

Sebastian, Johann Christian Bach, care preluase după Händel bagheta de capelmaistru al Curţii. Nu trecuseră nici cinci zile de la sosirea la Londra, când micul Wolfgang a fost invitat să cânte în prezenţa familiei regale, la Buckingham House. Au urmat alte concerte regale şi alte întâlniri. Odată, George III a zărit familia Mozart plimbându-se pe St. James. A deschis fereastra trăsurii şi i-a făcut semn cu mâna copilului-minune, care a rămas încântat. Un asemenea gest nu puteai să vezi nici la Viena, nici la Paris, de fapt în nici un alt oraş.

Perspectivele tânărului Mozart nu puteau fi mai bune, Leopold trebuie să se fi întrebat dacă nu cumva familia şi-ar putea clădi un viitor de lungă durată în cea mai opulentă capitală a Europei. „Ce-am văzut noi aici depăşeşte orice”, exclama tatăl în prima scrisoare trimisă acasă.

Copiii erau fără îndoială încântaţi de Londra şi de viaţa de metropolă, în general. Jurnalul lui Nannerl e mărturia interesului pentru tot ce-au vizitat. Spre deosebire de Leopold, n-au dat semn că le era dor de casă în timpul călătoriei lor atât de îndelungate. Unii ar putea considera ucenicia asta muzicală ambulantă ca pe un fel de exploatare, şi a retrage doi copilaşi de pe băncile şcolii mai bine de trei ani n-ar fi deloc pe placul autorităţilor din zilele noastre. Însă nu există dovezi că educaţia lor a avut de suferit şi, de fapt, nimic altceva n-a avut de suferit în urma acestei existenţe nomade. Dimpotrivă. E limpede că, în cele cincisprezece luni petrecute la Londra, Mozart a învăţat despre muzică – dar şi despre viaţă – mai mult decât oriunde altundeva în Europa. Când s-a întors la Salzburg în acel noiembrie, Mozart era tot copil, dar emoţional şi intelectual mult mai copt decât un altul de vârsta lui. Primele scrisori pe care Mozart le-a trimis acasă din cea dintâi călătorie a lui în Italia, făcută patru ani mai

târziu, sunt articulate, spirituale şi poliglote: am putea spune că sunt mostre de virtuozitate ale unui tânăr adolescent.

Dacă familia ar fi rămas la Londra, istoria muzicii ar fi fost cu totul alta. Am fi putut vorbi nu de clasicism vienez, ci de clasicism londonez, deoarece prezenţa lui Mozart ar fi fost magnetizantă. Haydn, „prietenul lui patern”, ar fi putut şi el să rămână acolo, nu doar perioade îndelungate, ci permanent. Probabil că Beethoven – care îi admira pe englezi, îi dispreţuia pe vienezi şi îl venera pe Mozart – i-ar fi urmat şi el. Alţi vizitatori anglofili de mai târziu, de exemplu Carl Maria von Weber şi Felix Mendelssohn, ar fi venit la Londra nu ca misionari în „ţara fără muzică” (*das Land ohne Musik*), ci ca pelerini în capitala muzicală a Europei.

Dar ce-am putea spune despre Anglia însăşi, care n-a produs nici un compozitor de primă mărime în cele două secole dintre Henry Purcell şi sir Edward Elgar? Cultura muzicală sofisticată pe care Händel a creat-o aproape singur nu s-ar fi atrofiat, ci ar fi rodit sub influenţa celui mai mare admirator al său. Eforturile lui William Boyce, care a dat un imbold reînvierii tradiţiei corale la mijlocul secolului al XVIII-lea, ar fi fost cu siguranţă răsplătite mult mai devreme. În loc să mai aştepte un secol renaşterea muzicii, Anglia ar fi putut să producă în anii clasicismului şi romantismului compozitori comparabili cu cei mai de frunte de pe continent.

Dar n-a fost să fie. Cincisprezece luni mai târziu, tânărul Mozart a plecat din Londra şi nu s-a mai întors niciodată. Leopold era profund dezamăgit de felul în care fuseseră primiţi copiii lui şi sărăcise atât de mult, încât a fost nevoit să recurgă la expediente umilitoare ca să poată face faţă cheltuielilor pentru călătoria de întoarcere la Salzburg. Ce a mers prost?

Povestea despre şederea lui Mozart la Londra a fost prima oară relatată cum se cuvine în 1845 de Edward Holmes, prieten apropiat al lui Keats, în *Life of Mozart.* Lucrarea merită citită şi azi, la fel ca şi valoroasa biografie a lui Otto Jahn, *W.A. Mozart*, din 1853, considerată un punct de referinţă în muzicologie. Dar lui Holmes şi lui Jahn, care încă puteau intervieva rude şi contemporani de-ai lui Mozart, nici prin cap nu le-a trecut să întrebe de ce n-a rămas familia la Londra. Aşa că suntem nevoiţi să ne bazăm pe corespondenţa voluminoasă a lui Leopold, care e într-adevăr cea mai importantă sursă de informaţii despre perioada timpurie a vieţii lui Mozart.

Iată cum a explicat Leopold decizia de a părăsi Anglia: „Sunt decis să nu-mi cresc copiii într-un loc atât de primejdios ca Londra, unde oamenii, în mare parte, n-au nici o religie, şi aproape că n-ai decât exemple proaste în faţa ochilor. Ai fi uimit să vezi cum sunt educaţi aici copiii…”

Holmes comentează sec: „Tatăl ascunde motivele adevărate ale nemulţumirii sub o critică neaşteptată a lipsei de maniere a englezilor, care, în mod surprinzător, nu l-au supărat până acum.” Holmes e de părere că de fapt costul vieţii din Londra l-a descurajat pe Leopold, care calculase că avea cheltuieli de 300 de lire pe an. Salariul lui de capelmaistru la Salzburg nu depăşea 30 de lire *per annum*, aşa că, se înţelege, la Londra i se părea că se ruinează. Finanţele familiei au avut de suferit şi pentru că, sosind la Londra, au fost luaţi în râs pe stradă de puşti zeflemitori care-i credeau francezi din pricina îmbrăcăminţii lor pariziene. Războiul de Şapte ani tocmai se terminase. Tatăl n-a avut de ales decât să le cumpere copiilor haine noi.

Dar nemulţumirea legată de costul vieţii din Londra – invocată frecvent de vizitatorii de limbă germană – trebuie

totuşi pusă în balanţă cu oportunităţile rentabile care i se ofereau lui Wolfgang. Prima lui apariţie în public la un concert de binefacere a fost anunţată astfel: „Ilustrul şi nemaipomenitul Master Mozart, sosit aici de curând, un Copil în Vârstă de 7 Ani [...] pe bună dreptate considerat drept cel mai extraordinar Copil-Minune şi Geniul cel mai uluitor din toate timpurile.” În afară de faptul că l-au făcut pe băiat cu un an mai mic, Leopold a calculat cu dibăcie că dacă Wolfgang cânta în scopuri de binefacere „va cuceri inimile englezilor”. Când „marele şi formidabilul” Wolfgang cânta şi era remunerat, câştiga după fiecare concert între 90 şi 100 de guinee. Cu ocazia fiecăreia dintre cele trei apariţii la Curte, regina Charlotte i-a dat 24 de guinee, plus încă 50 pentru un set de şase sonate pe care i le-a prezentat Mozart. Cu toate că Leopold a cam mârâit, George şi Charlotte au fost mai generoşi decât fuseseră şi Ludovic XV, şi împărăteasa Maria Tereza. Leopold a recunoscut că a făcut „de câteva ori câte 100 de guinee” la Londra. Dar naţiunile mai sărace îi vedeau pe englezii de atunci cu aceiaşi ochi cu care sunt priviţi azi americanii: nişte filistini plutocraţi. Nu lipsea nici invidia: una dintre cunoştinţele cele mai preţioase ale lui Mozart la Londra, renumitul castrat Manzuoli – primul care l-a învăţat pe Mozart despre posibilităţile vocii umane –, era vestit pentru cele 2 000 de lire pe care le câştiga pe sezon.

Leopold credea că ştie „de ce n-am fost primiţi cu mai multă generozitate”. Refuzase un contract serios oferit de un protector necunoscut, şi decizia asta l-a ţinut treaz nopţi întregi. Nu ştim despre cine e vorba, dar speculaţiile lui Robert Guttman se opresc la rege. Refuzul lui Leopold ar putea să explice şi de ce sprijinul de care familia Mozart se bucurase în primele luni ale şederii la Londra a încetat dintr-odată.

E cert însă că Wolfgang era apreciat de publicul britanic, al cărui entuziasm a luat o formă tipic empirică. British Museum şi Royal Society erau profund interesate de copilul-minune, şi un membru al Royal Society, Daines Barrington, l-a studiat foarte serios. Din raportul lui către Royal Society, reiese limpede că Wolfgang îl depăşise deja pe tatăl lui. Li s-a cerut să cânte *prima vista*. Leopold „a greşit o dată sau de două ori", iar „fiul l-a privit puţin supărat, i-a arătat unde a greşit şi l-a readus pe linia cea bună". Improvizaţiile lui Wolfgang erau şi mai impresionante: „Felul în care executa piesele era uimitor dacă ne gândim că degetele lui micuţe abia dacă reuşeau să cuprindă o cvintă pe claviatură" şi „avea cunoştinţe temeinice despre principiile fundamentale ale compoziţiei".

E adevărat că, pe măsură ce familia Mozart era tot mai puţin o noutate, copiii au trebuit să cânte pentru public în propria locuinţă din Soho, câştigând o jumătate de guinee de persoană, ceea ce pentru Leopold era dezgustător; până la urmă au început să cânte zilnic la ora prânzului în pubul *Swan and Harp* din Cornhill: acopereau clapele cu o batistă şi biletele costau doar o jumătate de coroană. Astfel de reprezentaţii bizare nu erau pentru nobilime, care ar fi boicotat tavernele şi alte localuri la fel de vulgare. Stanley Sadie scoate din discuţie presupunerea „paranoică" a lui Leopold că la concertul de la Little Theatre din Haymarket a venit prea puţină lume din cauză că refuzase acel angajament permanent, poate la Curte, şi adaugă: „E greu să nu simţi că sejurul familiei Mozart a durat mai mult decât frumoasa primire."

Indiferent de greşelile lui ca impresar, devotamentul faţă de copiii lui era autentic, ca şi îngrijorarea că englezii nu erau religioşi. Fiind un catolic evlavios – nu ca Johann Christian Bach, convertit oportunist –, Leopold nu s-ar fi

aflat în apele lui într-un oraş unde strigătele „Jos cu papalitatea!” puteau încă să înflăcăreze plebea şi unde nu puteau asculta liturghia decât în capela privată a ambasadorului Franţei. Dar toleranţa religioasă chiar că-l şoca: la un botez multiconfesional în stil modern, părinţii şi naşii includeau un luteran, un calvinist, un catolic (mama lui Mozart, Marie Anna) şi un agnostic.

Poate că Leopold a întors spatele Londrei şi pentru că era cât pe ce să moară pe acolo. În vara lui 1764, a zăcut două luni în pat, bolnav de anghină, şi i-a acuzat pe doctorii englezi c-au încercat să-l otrăvească prescriindu-i medicamente puternice pe bază de opiu, în locul leacurilor blânde cu care era el obişnuit. Leopold era ipohondru şi foarte mândru de expertiza lui medicală, bazată pe alchimia lui Paracelsus. În *Domestic Medicine*, lucrare cunoscută a vremii, dr. William Buchan descrie anghina ca „o boală frecventă în Regatul Britanic, însoţită adesea de un mare pericol”. Nannerl a povestit că ei, copiii, n-aveau voie nici măcar să cânte la clavecin, ca nu cumva să-l deranjeze pe Leopold.

Poate că Mozart şi-a scris primele simfonii în Chelsea, şi tocmai în această perioadă de inactivitate impusă. Numai trei supravieţuiesc – K. 16, K. 19 şi cea recent descoperită, K. 19a –, dar cel puţin una s-a pierdut. Cu toate că au fost evident influenţate de singurul model accesibil, J.C. Bach, şi orchestrate cu oboaie, corni şi coarde, compoziţiile astea arată că Mozart stăpânea deja *style galant*, popularizat de Bach şi colaboratorul lui, Abel; ele demonstrează de asemenea că Mozart avea tot mai multă încredere în sine cu privire la orchestraţie. Stanley Sadie spune despre K. 19 că este „o piesă surprinzătoare pentru un băiat de nouă ani”, şi K. 19a e şi mai bună. Simfoniile londoneze ar fi meritat să fie ascultate ca atare, chiar dacă

Mozart ar fi căzut victimă bolii care l-a dărâmat de îndată ce familia a traversat Canalul.

Se pare că Johann Christian Bach l-a tratat pe copilaşul Mozart cu admirabilă mărinimie, dacă ne gândim că deja vedea în el un rival potenţial, şi scena muzicii din Londra era teribil de competitivă. Odată, Bach i-a dat voie să improvizeze cu el ţinându-l pe genunchi, şi Mozart a continuat o fugă după ce Bach a încetat, pe neaşteptate, să mai cânte. Potrivit unui compozitor care era de faţă la această scenă, „copilul l-a bătut pe bărbat”. Mozart n-a luat niciodată lecţii cu Bach, dar i-a învăţat tehnicile orchestrale ascultându-i pur şi simplu creaţiile la concertele cu abonament ale doamnei Teresa Cornelys, în Soho. La vremea aceea, Bach tocmai experimenta ultima invenţie muzicală, pianoforte. A fost primul muzician proeminent care l-a folosit în Anglia. Nu ştim dacă Mozart l-a auzit pe Bach demonstrând potenţialul dinamic al acestui nou instrument, dar influenţa lui Bach a fost de lungă durată. La fel a fost şi prietenia lor.

Simfoniile londoneze reprezintă doar o mică parte a creaţiei de început a lui Mozart, care includea muzică de cameră şi primele lui compoziţii vocale. Ceea ce au în comun piesele de mai mică factură compuse la Londra este precocitatea uluitoare a copilului şi competenţa lui tehnică inspirând admiraţie şi respect, dar şi fecunditatea imaginaţiei melodice.

Singurele compoziţii publicate atunci au fost cele şase sonate pentru claviatură şi vioară sau flaut, cu violoncel obligat, K. 10–15. Acest „Opus 3” e precedat de o scrisoare formală către Charlotte, „la Reine de ces Îles fortunées”, căreia Mozart îi dedică sonatele şi în care se imaginează în viitor la fel de „immortel comme Händel”. Dacă aceste piese de ucenicie nu erau suficient de originale ca să justifice asemenea ambiţii, ele demonstrează totuşi o

virtuozitate extraordinară. Dar publicarea lor trebuie să-l fi costat pe Leopold mai mult decât şi-a recuperat din vânzări, cu jumătate de guinee pentru un exemplar.

Creaţia cea mai cuprinzătoare din această perioadă a fost aşa-numitul *Caiet de note londonez*, K. 15a–ss*.* Acest document remarcabil a avut o istorie la fel de remarcabilă. După moartea lui Mozart, a trecut în posesia surorii lui, Nannerl, de la care a obţinut-o Heinrich Beer, un frate mai tânăr al compozitorului Giacomo Meyerbeer. Beer i-a dat-o lui Felix Mendelssohn, ai cărui moştenitori au prezentat-o împăratului Wilhelm II, care a publicat-o în 1909. Pe urmă, manuscrisul a intrat în posesia Bibliotecii prusace de stat, dispărând apoi, după căderea Berlinului din 1945. Cele 43 de schiţe din *Caietul de note londonez*, toate pentru claviatură, conţin o varietate întreagă de mişcări, ceea ce ne dă de înţeles că Mozart experimenta aproape zilnic.

Una dintre cele mai impresionante compoziţii londoneze este *Sonata pentru clavecin la patru mâini* K. 19d, anunţată drept „concert pe clavecin”, la ultimul lor concert de la Londra, care a avut loc în mai 1765, când Wolfgang şi Nannerl au cântat-o împreună. Mai târziu, Leopold a susţinut că „niciodată n-a mai fost compusă o asemenea sonată la patru mâini”. E aproape incredibil ca un copil de nouă ani să fi putut crea integral o nouă formă muzicală, dar ideea unei cooperări intime între frate şi soră, care să cânte la patru mâini, era ceva cu totul nou într-o sală de concert. Dacă ne gândim că sonata a fost publicată prima oară două decenii mai târziu, nu-i exclus ca maturitatea ei să se datoreze unor revizii ulterioare.

Unul dintre exerciţiile pe care Daines Barrington i le-a cerut lui Mozart a fost să improvizeze „un cântec de mânie” şi „un cântec de iubire”. Le-a executat pe amândouă „transpunându-se într-o stare emoţională atât de intensă, încât lovea claviatura ca un posedat, săltându-

se uneori de pe scaun”. Desigur că această experienţă i-a inspirat prima compoziţie vocală, şi anume aria „Va, dal furor portata”, K. 21, pentru tenor şi orchestră (suflători şi coarde). Această „arie a mâniei”, una dintre lucrările lui cel mai minuţios elaborate, a fost compusă pentru Ercole Ciprandi, pe atunci solist la King’s Theatre, Haymarket, în opera lui Händel *Ezio*, pe un libret de Metastasio, de unde e luat şi textul.

În iulie 1765, chiar înainte de plecare, Mozart a compus prima lui piesă corală: un motet la patru voci, cu textul Psalmului 46, „Dumnezeu este scăparea şi puterea noastră”[5], K. 20. Leopold a prezentat manuscrisul la British Museum ca probă a măiestriei polifonice a fiului său, şi acolo se află şi în zilele noastre – unicul document scris în limba engleză de mâna lui Mozart, în afara unei notiţe adresate în 1785 elevului său Thomas Attwood. Este evident că băiatul, care prindea limbile străine cu multă uşurinţă, învăţase bine engleza în timpul şederii la Londra, şi n-o uitase nici după douăzeci de ani.

Mozart s-a gândit în repetate rânduri să se întoarcă la Londra. Dar deşi acasă se simţea frustrat, nici numeroşii prieteni britanici, nici invitaţiile atractive care l-ar fi scăpat de datorii nu l-au determinat să mai pună vreodată piciorul în Anglia. Nu l-a tentat nici propunerea generoasă din 1790 de a compune două opere pentru Pantheon Theatre din Oxford Street cu un onorariu de 300 de lire – de trei ori mai mare decât câştigase pentru cele mai apreciate opere ale sale, *Nunta lui Figaro* şi *Don Giovanni.* Violonistul şi impresarul german Johann Peter Salomon, stabilit la Londra, care îi comandase atâta muzică frumoasă lui Haydn în timpul vizitelor lui acolo, a încercat şi el să-l atragă pe Mozart la Londra la finele lui 1790, dar fără succes. La un dineu, desigur memorabil, Salomon a mai

[5] Psalmul 45 în Biblia ortodoxă (*n.ed.*).

făcut o încercare de a-l convinge pe tânărul star vienez să-l însoţească pe cel vârstnic, dar Mozart şi-a luat înlăcrimat adio de la Haydn – „ultima noastră despărţire din viaţa asta” –, ceea ce sugerează că pierduse orice speranţă de a părăsi Viena.

Dacă Mozart ar fi acceptat ultima invitaţie la Londra, cu doar câteva luni înainte să moară, pe care i-a lansat-o libretistul Lorenzo Da Ponte, ar fi evitat epidemia de „febră reumatică inflamatorie acută”, care aproape sigur i-a pus capăt zilelor. Ironia sorţii a făcut ca unul din motivele care l-au reţinut pe Mozart la Viena să fie starea permanent proastă de sănătate a Constanzei. El a murit la 35 de ani; ea a mai trăit o jumătate de secol.

Aşadar, soarta a vrut ca meciul promiţător dintre Mozart şi publicul londonez să rămână neconsumat. Dar cultura pe care a întâlnit-o acolo pentru scurt timp în acea primă parte a vieţii a lăsat urme foarte durabile. Într-o scrisoare adresată tatălui său în 1782, Mozart spune că este e*in ErzEngelländer*, „un englez desăvârşit”, şi îşi exprimă „enorma încântare” aflând de victoriile britanicilor asupra francezilor în Războiul American de Independenţă. Oare ce a vrut Mozart să spună afirmând că este englez? Îl impresiona desigur tot mai mult exemplul celui mai mare muzician anglo-german dintre toţi, Händel, în special după ce îi reorchestrase patru dintre ultimele lucrări, inclusiv *Messiah.* Poate l-a impresionat şi faptul că, spre deosebire de majoritatea compozitorilor, Händel a murit bogat, în timp ce el, deşi câştiga destul de mult, suferea de lipsa cronică de bani. Mozart asocia Anglia cu pacea şi prosperitatea, egalitatea în faţa legii şi, mai presus de toate, cu libertatea.

O scrisoare a lui Leopold către Nannerl din 1787 pune în lumină speranţele şi temerile lui Mozart în legătură cu Londra. El scrie că fiul „vrea să meargă la Londra”, la

imboldul prietenei lui, soprana Nancy Storace, şi al elevului său Thomas Attwood, dar că el „i-a dat un sfat părintesc”, atrăgându-i atenţia asupra riscurilor financiare pe care le-ar întâmpina „dacă nu şi-ar găsi în prealabil un post stabil la Londra”, şi bănuieşte că fiul „şi-a pierdut entuziasmul”. Cu alte cuvinte, Leopold îşi cunoştea foarte bine fiul, ştia cum să-l ia ca să-l facă să renunţe la emigrare, care, implicit, l-ar fi scăpat de influenţa tatălui. Şi totuşi, faptul că Mozart n-a fost capabil să-şi împlinească dorinţa arzătoare de a se muta la Londra trebuie să fi avut şi alte cauze, fiindcă, odată cu decesul tatălui, care înlătura acel obstacol, el tot a găsit scuze să nu plece.

Mozart era profund deziluzionat la gândul că nici unul dintre împăraţii care s-au succedat nu i-a oferit o protecţie efectivă, în ciuda superiorităţii lui faţă de ceilalţi compozitori din Viena. Cauza eşecului nu era doar o chestiune de intrigi de Curte şi nici nu se explica prin faptul că familia imperială avea alte gusturi muzicale – în caz că le avea! – decât ale lui. Mozart a rămas neajutorat la Viena, fiindcă orientarea lui politică, deşi defel revoluţionară, era discret – dar categoric – subversivă. Atmosfera de pluralism religios şi toleranţă care l-a uimit pe Leopold la Londra l-a impresionat cu siguranţă şi pe tânărul Wolfgang. Faptul că evreii din Londra erau acceptaţi în societate, că nu locuiau separat de creştini, că se îmbrăcau şi ei ca toţi ceilalţi şi că un doctor evreu din Londra i-a salvat probabil viaţa tatălui său ne ajută să înţelegem de ce Mozart n-a nutrit niciodată sentimente antisemite.

În preajma morţii lui Mozart, iubita lui francmasonerie, considerată diabolică de împărăteasa Maria Tereza, dar tolerată sub Iosif II, era din nou victima suspiciunilor. Cât despre incorigibila aversiune pe care o nutrea Mozart faţă

de sistemul privilegiilor, este edificator că el şi libretistul Da Ponte au reuşit să convingă autorităţile că, deşi piesa lui Beaumarchais *Nunta lui Figaro* era interzisă, opera lor bufă *Le nozze di Figaro*, bazată tocmai pe comedia asta, era doar ceva distractiv. Însă opera lui Mozart, *Le nozze di Figaro*, satirizează totuşi ipocrizia aristocraţiei. *Don Giovanni*, la fel. Operele lui Mozart erau populare nu în ultimul rând pentru că erau satirice.

Die Zauberflöte reprezenta şi ea o expresie subtilă a patriotismului său german, care, pentru el, era perfect compatibil cu concepţiile lui cosmopolite. În 1778 îi scria de la Paris tatălui său că se roagă în fiecare zi *dass ich mir und der ganzen deutschen Nation Ehre mache* (să-mi fac cinste mie însumi şi întregii naţiuni germane). Lui Mozart îi plăcea foarte mult Parisul, dar aroganţa francezilor i se părea tare nesuferită. Nu era unul dintre germanii nesiguri de ei, la fel de mulţi atunci ca şi acum, care doresc cu atâta disperare să fie iubiţi de francezi, încât li se alătură cu toate forţele împotriva anglo-saxonilor.

Şi nici nu i-ar fi plăcut să audă cum îi folosesc azi numele austriecii, pentru că era la fel de puţin austriac ca Beethoven. Mozart s-a născut la Salzburg ca supus al Sfântului Imperiu Roman de Naţiune Germană. Când se gândea la naţionalitatea lui – *dacă* se gândea –, spunea că e german. Şi, spre deosebire de mulţi dintre compatrioţii lui de azi, se mândrea că e german. Din păcate, în vremea aceea, ca şi acum, mândria asta era tratată cu suspiciune de autorităţi, în special de monarhia habsburgică şi de miniştrii ei, de la Kaunitz la Metternich. Dacă Mozart, ca patriot german, ar fi apucat era napoleoniană, ar fi intrat în coliziune ori cu francezii, ori cu austriecii.

Din contră, la Londra, ar fi putut să compună, să publice şi să cânte orice ar fi dorit, fără teamă de cenzură, fără să cadă în dizgraţia monarhiei sau mai rău. Ca adult, s-ar fi

bucurat de şi mai mare popularitate decât Mozart-copilul. E adevărat că prima lui operă jucată la Londra a fost *La clemenza di Tito*, la mai bine de cincisprezece ani după moartea sa. „Ce mult a durat până ca operele lui Mozart să prindă în Anglia!” remarca Eduard Hanslick, vestitul critic vienez. Dar compozitorii secolului al XVIII-lea erau nevoiţi să-şi fie şi impresari, aşa cum a trebuit să facă şi Händel; şi prezenţa lui Mozart la Londra ar fi generat un asemenea entuziasm, încât lucrările lui pentru scenă ar fi avut acelaşi succes de care se bucurau deja compoziţiile lui instrumentale. Dar, în primul rând, Mozart l-ar fi avut ca ambasador pe Haydn – cel mai renumit compozitor din Europa. Charles Burney îşi aminteşte că l-a auzit pe Haydn la Londra spunând cu un oftat, după moartea prietenului său: „Eu am fost adesea flatat de prieteni că am un oarecare geniu, dar el îmi era mult superior.”

Concluzia este că povestea despre Mozart la Londra e un capitol scurt al unei istorii mult mai lungi: simbioza culturală anglo-germană, care a durat de la urcarea pe tron a lui George I şi până în 1914. Muzicienii germani se simţeau exact ca acasă în Londra Casei de Hanovra şi victoriană; mulţi dintre mecenaţi şi editori erau şi ei germani sau cel puţin germanofili. Existau şi atunci, ca şi acum, prejudecăţi vulgare de ambele părţi, precum şi neînţelegeri comice. Leopold credea că derbedeii de pe stradă care-l luau în râs din pricina hainelor lui pariziene strigau „burghez franţuz!”. L-ar fi tulburat şi mai tare dacă cineva i-ar fi tradus corect cuvintele puştilor: „poponar franţuz!”[6]

Am citit şi am auzit de nenumărate ori germani, de la preşedintele Horst Köhler încoace, plângându-se de xenofobia tineretului britanic. Şi totuşi, violenţa stradală

[6] Joc de cuvinte intraductibil între *burgher* („cetăţean respectabil”, „burghez”) şi *bugger* („homosexual”) (*n.ed.*).

de azi nu se compară nici pe departe cu bandele înfricoşătoare de răufăcători din Londra lui Hogarth. E greşit, acum ca şi atunci, să acordăm prea mare importanţă insultelor unor şcolari şi stereotipurilor naţionale. Cu siguranţă că Mozart le ignora, aşa cum făceau şi alţi vizitatori germani ai Angliei din vremea aceea, de pildă Karl Philipp Moritz. În cel mai rău caz, priveau gloatele astea ca pe inconvenientul unei culturi democratice care lipsea în ţara lor. La un discurs electoral de la Covent Garden din 1782, Moritz l-a ascultat pe Charles James Fox şi a fost martorul unei demonstraţii a ceea ce însemna „spiritul năvalnic al libertăţii şi nerăbdarea sălbatică a veritabilei plebe engleze”, deoarece „în numai câteva minute, întreaga construcţie a scenei, băncile, scaunele şi toate celelalte au fost complet distruse”. Dar scena asta l-a făcut pe Moritz, încremenit de groază, dar şi plin de respect, să-şi amintească de republica romană antică:

> Da, te asigur, prietene, că atunci când vezi cum cel mai din urmă şi mai prăpădit membru al acestei fericite ţări îşi manifestă fără urmă de echivoc interesul pentru ceea ce e de domeniul public; când vezi că până şi femeile şi copiii se implică în marile probleme ale ţării lor; pe scurt, când vezi cum cei de sus şi de jos, bogaţi şi săraci, îşi declară laolaltă sentimentele şi convingerile, că un căruţaş, un simplu marinar sau un măturător de stradă este un om, adică nu, un englez; şi, în consecinţă, are drepturi şi privilegii, stabilite şi cunoscute cu aceeaşi exactitate ca şi regele său, sau ca ministrul regelui – crede-mă pe cuvânt: te vei simţi cu totul altfel decât acum, când îi vei privi îndelung la Berlin pe soldaţii noştri la instrucţie.

Un scriitor german mai mare decât Moritz, Georg Christoph Lichtenberg, a fost încă şi mai impresionat de Londra, unde a locuit în două rânduri în anii 1770.

Scepticul iluminist îşi aduce aminte de vizita la Westminster Abbey *mit unaussprechlicher Wollust* („cu plăcere de nedescris”), ca fiind momentul când toate îndoielile în legătură cu Dumnezeu i-au dispărut. Şi văzându-l pe David Garrick pe scena londoneză a fost, după cum observă Joseph Peter Stern, momentul culminant al vieţii sale. Celebrul actor „a făcut aceeaşi şcolă ca Shakespeare, unde, tot ca Shakespeare, n-a aşteptat să-i vină inspiraţia, ci s-a pus pe *studiat* (fiindcă în Anglia, spre deosebire de Germania, Geniul nu e tot); şcoala de care vorbesc este chiar Londra, unde un om cu atâta spirit de observaţie îşi poate lesne valorifica experienţa în răstimp de un an, lucru pentru care nici o viaţă întreagă n-ar fi de-ajuns într-un orăşel unde toată lumea nu face decât să spere, să se teamă, să admire şi să vorbească despre un singur lucru”.

Ceea ce l-a izbit pe Lichtenberg la Londra a fost că acolo un german avea şansa să se remarce. În comparaţie cu îngustimea provincială de vederi dintr-un orăşel german, metropola britanică era un microcosmos al Europei. Timp de un secol şi jumătate după moartea lui Mozart, germanii au sosit în valuri la Londra: migranţi economici, refugiaţi politici şi, nu în ultimul rând, muzicieni. În afară de Beethoven, care admira Anglia la fel de mult ca şi Mozart, fără să meargă acolo, au venit aproape toţi. Unii s-au stabilit aici, de pildă marele compozitor german-evreu Ignaz Moscheles, a cărui copie personală după apreciatele *Studii pentru pian op. 70* am găsit-o într-o librărie din Chiswick.

Simbioza anglo-germană s-a sfârşit brusc în 1914, după care prezenţa germană aici a fost eclipsată. În anii 1930, a urmat emigrarea evreilor nemţi, care a transformat scena culturală din Londra, şi azi suntem iar martorii impactului unui alt val de imigranţi din Germania – de pildă,

renaşterea lui Schiller pe scenele din West End. Cât despre Mozart, odată ce reputaţia i s-a statornicit aici, creaţia lui n-a mai părăsit niciodată scena şi sălile de concert londoneze. De fapt, în Anglia a fost înfiinţată pentru prima oară o companie de operă cu scopul expres de a da spectacole cu operele lui Mozart la Glyndebourne. Iată un exemplu emoţionant al stimei de care s-a bucurat întotdeauna Mozart aici: un volum cu partiturile ultimelor şase simfonii, semnat de Ralph Vaughan-Williams. Nu pot numi un compozitor britanic din secolul al XIX-lea care să nu-l fi venerat pe Mozart sau care să nu fi fost influenţat de muzica lui. N-a fost destinul lui Mozart să urmeze exemplul lui Händel, dar a fost adoptat de ţara noastră ca englez cu titlu onorific. După cum Muzeul Händel din Brook Street îl comemorează pe marele compozitor anglo-german, ar fi de apreciat şi indicat ca şi casa din Ebury Street să fie obţinută de naţiune şi să fie dedicată memoriei compatriotului lui Händel, la fel de anglofil ca şi el, Wolfgang Amadeus Mozart.

Lecturi suplimentare

Relatările cele mai amănunţite ale vizitei la Londra aparţin lui Stanley Sadie, *Mozart: The Early Years, 1756–1781* (Oxford, 2006); Robert Guttman, *Mozart: A Cultural Biography* (London, 2000); John Jenkins în *Mozart and the English Connection* (London, 1998); şi Ruth Halliwell în *The Mozart Family* (Oxford, 1998). Cea mai bună introducere

generală despre Mozart, compozitor, este articolul lui Stanley Sadie din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, care se găseşte şi separat, cu titlul *The New Grove Mozart.* Scrisori selectate din corespondenţa lui Mozart au fost bine traduse şi editate de Robert Spaethling cu titlul *Mozart's Letters, Mozart's Life* (London, 2000), dar ediţia standard – *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen,* vol. I: *1755–1756*, editată de Wilhelm Bauer, Otto Deutsch şi Josef Eibl (Kassel, 1962) – este în continuare indispensabilă, la fel ca şi *Verzeichnis der Werke Wolfgang Amadé Mozarts* a lui Köchel (ediţia a opta, Wiesbaden, 1965).

Mi-ar fi fost imposibil să scriu cartea asta fără *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editat de Stanley Sadie (London, 20 vol., 1980), şi fără cel vechi, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, editat de H.C. Colles (London, 5 vol., 1929). La fel de inestimabil a fost *The New Grove Dictionary of Opera*, editat de Stanley Sadie (London, 4 vol., 1997). Am folosit splendida ediţie a lui Emily Anderson intitulată *Letters of Mozart and His Family* (London, 3 vol., 1938), dar există, desigur, şi ediţii mai moderne. Opera lui H.C. Robbins Landon este importantă şi include *Mozart: The Golden Years 1781–1791* (London, 2006), *Mozart and the Masons* (London, 1982) şi *Mozart's Last Year* (London, 1998). *Mozart and His Operas* (London, 2006) a lui David Cairns este cea mai folositoare carte cu privire la opere. *The Mozart Companion* editat de H.C. Robbins Landon şi Donald Mitchell cuprinde un material excelent, iar cea mai bună dintre relatările succinte ale vieţii lui Mozart este a lui Eric Blom, *Mozart* (London, 1962). Mi-a fost de mare folos şi Donald Francis Tovey cu *Essays in Musical Analysis* în şase volume (Oxford, 1940).

Cuprins

MOZART
1. Copilul-minune
2. Maestru al instrumentelor
3. Mozart – maşină de compus şi soţ
4. Mozart şi magia muzicii lui de operă
5. O viaţă bună trăită din plin
Epilog
Anexă: Mozart la Londra
Lecturi suplimentare